CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XV

(1960)

SHL
WITHDRAWN

BARCELONA, 1960

DEPÓSITO LEGAL. M. - 561 - 1958

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales

II

Por Higinio ANGLÉS, Pbro.

Como hemos indicado en la parte primera del presente estudio,[1] en las melodías de los trovadores provenzales el aire popular abunda mucho más de lo que hasta ahora se había creído. Estamos convencidos que este punto subirá en importancia a medida que la transcripción de las mismas sea hecha siguiendo su notación y su carácter musical, en vez de seguir teorías preconcebidas que desvirtúan muchas veces su belleza.

En esta segunda parte dejo, con todo intento, de entrar en detalles de carácter técnico-histórico y de discutir nuevamente sobre las teorías y métodos seguidos hasta aquí en la transcripción rítmica de las tonadas medievales. Prefiero ganar espacio con el fin de poder publicar otra serie de tonadas a cual más linda. Para transcribirlas no he hecho más que seguir en todo su notación original y el carácter musical de cada canción, sin atender o, mejor, sin hacerme esclavo de la teoría de los seis modos rítmicos. El lector podrá observar que algunas melodías en los manuscritos van atribuidas a trovadores cuya actividad fue anterior al establecimiento de la teoría modal inventada para la música polifónica; en este caso, no porque mi transcripción coincida más o menos con las características del ritmo modal quiere decir que he querido seguir un modo rítmico determinado.[2]

Las tonadas de los trovadores provenzales transcritas como las ofrezco presentan una robustez y una fuerza expresiva incomparables. Por su construcción melódica y por su claridad rítmica contrastan muchas veces con las tonadas del folklore tradicional de nuestro pueblo, debido a que la tradición oral, después de tantos años o siglos, ha corrumpido con frecuencia la pureza y espontaneidad de la curva melódica y ha cambiado no poco su ritmo y su misma tonalidad.

1. Cf. *Anuario Musical*, XIV (1959), pág. 3-23.

2. Quien se interese por esta cuestión, además de mi *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, III_2 (1958), vea mis comunicaciones leídas en los Congresos Internacionales de Musicología de Viena (1956), y Colonia (1958); también mi *Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères*, en «Annales Universitatis Saraviensis», vol. IX, fasc. I (1960), *Festgabe für Joseph Müller-Blattau zum 65. Geburtstag*, 11-18.

I.* — Inst. Esp. de Musicología

Todo nos señala que el patrimonio musical de la lírica cortesana de antiguos tiempos ha dejado un substrato en nuestros cantos populares conservados sólo por tradición oral. El aire popular de muchas de nuestras canciones no es más que una derivación y un recuerdo del legado musical que nos dejaron los cantores y artistas medievales; ellas son también un recuerdo del caudal artístico de los trovadores y juglares de las cortes palaciegas de los siglos XII y XIII, los cuales, a su vez, lo habían tomado prestado de culturas más antiguas.

Si desde mi juventud me interesó tanto la canción del folklore y yo mismo me dediqué con tanto afán a recoger de viva voz las canciones de mi tierra y de nuestro pueblo, fue en vistas a mejor saber gustar la belleza del canto monódico de la liturgia latina. En otras ocasiones he demostrado que en el caudal artístico del canto gregoriano figuran muchas melodías que respiran un tono popular y otras que ofrecen analogías muy pronunciadas con ciertas tonadas vivas aún hoy día en el folklore tradicional. Y si desde mis primeros años juveniles amé tanto la canción popular conservada sólo por tradición oral, fue también en vistas a poder mejor gustar la belleza de la lírica cortesana de los tiempos antiguos.

Alguien podrá acaso admirarse que un sacerdote como yo, que en mis búsquedas y estudios no he tenido otro ensueño que vivificar el patrimonio de la música sacra y religiosa de otros tiempos, pueda dedicarme a los cantares trovadorescos, cuyos textos tanto desdicen muchas veces de mi carácter sacerdotal. Repito, que lo que a mí me interesó siempre de la lírica cortesana y de la popular de nuestro folklore no fueron precisamente los textos, sino la música. Además de ello, el hecho de que hayan sido las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio las que me hayan señalado caminos nuevos para la transcripción rítmica de la lírica trovadoresca, ha sido la causa que mi entusiasmo por la música monódica antigua haya recibido nuevo impulso en los últimos años. Es en este sentido que se me avivó el deseo de ahondar el problema del aire popular en las melodías himnódicas de la Iglesia latina, en el repertorio de las secuencias, especialmente de la época y escuela de Adam de St. Victor, en los tropos latinos, conductus y verbeta de la liturgia medieval y en muchas de las tonadas del *Ordinarium Missae* gregoriano.

Por otra parte, como historiador de la música hispana en toda su gama religiosa y profana, no puedo olvidar que el elemento de la música popular dominó siempre en todos los aspectos de la producción artística de nuestra península. Empezando por el canto visigodo mozárabe y continuando con las cancioncillas mozárabes de los siglos XI-XII, siguiendo con las cantigas de amigo y los cantares de Santa María hasta llegar al repertorio de la canción polifónica de los Reyes Católicos, nos encontramos con un tesoro musical impregnado de elementos de la canción popular. Otro tanto podemos decir de la monodía para canto y vihuela de la época de Carlos V y Felipe II, de los villancicos, sonetos y madrigales de Juan Vázquez y Juan Brudieu. Es el mismo arte típico de la canción popular que supo

inspirar la portentosa producción lírica de los compositores españoles de los villancicos y tonadas de los siglos XVII y XVIII.

El recuerdo y el amor que he sentido siempre por todo lo que represente historia del canto sacro y de la música hispana ha sido, pues, la causa de mi inclinación — casi innata, diría — hacia el estudio del caudal artístico de la lírica musical de los tiempos medievales. El remordimiento que me vino no pocas veces al considerar cómo gastaba mi tiempo en problemas tan poco apropiados para la vida de un sacerdote, se desvaneció en seguida ante el panorama del canto popular de antiguos tiempos introducido en el canto litúrgico del cristianismo y ante la historia de la música española de todas las épocas y en todas sus manifestaciones.

Siguiendo el método que adopté en la primera parte, me limito a señalar la bibliografía más indispensable para cada una de las siguientes canciones. Hay que advertir que entretanto ha aparecido el II tomo de Fr. Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Trobadours. Kommentar* (Darmstadt, 1960), donde el lector encontrará una bibliografía completa en todos sentidos.

1. Bernart de Ventadorn, *Ara no vei luzir solelh.*

Nos complacemos en ofrecer las tres versiones musicales conservadas en W 190 b, la primera (empezando por la parte superior); en G 17 a, la segunda, y en R 57 a, la tercera. Cf. Pillet-Carstens, 70, 7; Gennrich, pág. 33, n.º 19.

La comparación de las tres versiones es instructiva por demás y nos manifiesta que cuando una canción trovadoresca se conserva con diversas versiones musicales, nos será muy difícil poder afirmar a ciencia cierta cuál de ellas es la auténtica y personal del autor a quien se atribuye.

2. Bernart de Ventadorn, *Pois preyatz mi senhor.*

G 20 c. Pillet-Carstens, 70, 36; Gennrich, pág. 40, n.º 29.

Es muy arriesgado el decir si el *si* de los compases 11, 17 y 23 debe ser realmente con bemol como indico en el grabado musical, o dejarlo como natural; en cambio, el *si* bemol de los compases 26-27 nos recuerda casos similares de la canción popular cuando al final termina en menor.

3. Bernart de Ventadorn, *En consirer et en esmai.*

G 19 a. Pillet-Carstens, 70, 17; Gennrich, pág. 36, n.º 23,

4. Bernart de Ventadorn, *Lancan vei la folha.*

R 58 b. Pillet-Carstens, 70, 25; Gennrich, pág. 39, n.º 27.

5. Raimbaut d'Aurenga, *Pos tals sabers mi sors e'm creis.*

X 88v. Pillet-Carstens, 389, 36; Gennrich, pág. 47, n.º 37.

6. Bertran de Born, *Rassa, tan creis e mont' e poja.*

R 6 d. Pillet-Carstens, 80, 37; Gennrich, pág. 49, n.º 39.

Véase la versión que editamos en 1935 en *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, pág. 399. Interesa observar la frase de los compases 25-28, que tanto recuerda el aire de nuestras canciones populares.

7. Peire Raimon de Tolosa, *Atressi com la candela.*

G 52 b. Pillet-Carstens, 355, 5; Gennrich, pág. 62, n.º 55.

8. *a)* Guiraut de Borneill, *No posc sofrir c'a la dolor.*

R. 84 a. Pillet-Carstens, 242, 51; Gennrich, pág. 64, n.º 57.

b) Peire Cardenal, *Ar mi posc eu lauzar d'amor.*

R. 72 d. Pillet-Carstens, 335, 7; Gennrich, pág. 178, n.º 185.

Por la importancia que tiene el caso de esta melodía, tan viva aun hoy día en el cancionero popular de Cataluña, nos complacemos en reproducir de nuestro *La Música a Catalunya*, págs. 396 s., la versión musical de Guiraut de Borneill y la de Peire Cardenal, comparadas con la tonada popular del folklore catalán tradicional.

9. Peire Vidal, *S'eu fos en cort on hom tengues drechura.*

R 64 d'. Pillet-Carstens, 364, 42; Gennrich, pág. 75, n.º 70.

En mi *La Música*, pág. 388, al hablar de las tonadas de este trobador, afirmé que «no són pas sempre felices», en el sentido de que me parecían frías y sin gusto estético; mejor estudiado el caso, nos retractamos de la afirmación que habíamos hecho en 1935.

10. Pons de Capdoill, *Meills qu'om no pot dir ni pensar.*

G 78 d. Pillet-Carstens, 375, 16; Gennrich, pág. 78, n.º 74.

En el compás 28 el manuscrito escribe *la* como nota final en lugar de *do*.

11. Raimbaut de Vaqueiras, *Ara'm requier sa costum' e son us.*

R. 61 b. Pillet-Carstens, 392, 2; Gennrich, pág. 98, n.º 96.

12. Peirol, *En joi que'm demora.*

G 48 a. Pillet-Carstens, 366, 15; Gennrich, pág. 123, n.º 125.

13. Raimon de Miraval, *Be m'agrada'l bels temps d'estiu.*

R 85 d. Pillet-Carstens, 406, 13; Gennrich, pág. 134, n.º 142.

14. Raimon de Miraval, *Ben aja'l cortes esciens.*

R. 88 c. Pillet-Carstens, 406, 14; Gennrich, pág. 134, n.º 143.

Las tonadas de este trovador merecen una atención especial; en varias de ellas aparece un aire muy pronunciado de tono popular.

15. Raimon de Miraval, *Res contr'amor non es guirens.*

R 86 d. Pillet-Carstens, 406, 36; Gennrich, pág. 142, n.º 153.

16. Raimon de Miraval, *Tals vai mon chan enqueren.*

R 86 a. Pillet-Carstens, 406, 42; Gennrich, pág. 144, n.º 156.

17. Raimon de Miraval, *Un sonet m'es belh qu'espanda.*
    R 87 c. Pillet-Carstens, 406, 47; Gennrich, pág. 145, n.º 158.

18. Uc de Saint Circ, *Anc enemics qu'eu agues.*
    G 84 b. Pillet-Carstens, 457, 3; Gennrich, pág. 160, n.º 174.
    En el compás 22 el códice escribe *si* en vez de *do.*

19. Guiraut Riquier, *Quar dregz ni fes.*
    R 105 b''. Pillet-Carstens, 248, 67; Gennrich, pág. 211, n.º 229.

20. Raimbaut de Vaqueiras, *Calenda maja.*
    R 62 b. Pillet-Carstens, 392, 9; Gennrich, pág. 100, n.º 98.

Como final del presente estudio nos complacemos en ofrecer una muestra de las principales versiones publicadas hasta ahora de la célebre *estampida,* atribuida a Raimbaut de Vaqueiras. Prescindiendo de si la historia que se cuenta sobre esta estampida tiene fundamento real o no, lo cierto es que la presente tonada tiene el aire típico de una danza instrumental. La versión que presentamos, si bien difiere de las impresas hasta ahora, conserva en su integridad el carácter musical de una danza instrumental. Las versiones que imprimimos son las de Restori, Aubry, Riemann, Aubry, Ludwig, Gennrich, Husmann, Gennrich y Anglés, como se indica en la página 18.

Las cuatro versiones primeras las reproducen E. Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch* (Berlin, 1917), págs. 447 ss., y C. Cesari, *Lezioni di Storia della musica* (Milano, 1931), págs. 212 ss. Archivald R. Davison and Willi Apel, *Musical Anthology,* I (Harvard, 1946), n.° 18 d, editan la versión *d)* introduciendo detalles rítmicos más adecuados. F. Pujol reprodujo la versión *e),* que relaciona con la canción catalana *La flor de Vilabertran,* en la comunicación que sobre *L'oeuvre du Chansonnier Populaire de la Catalogne* leyó en el Congreso Internacional de Musicología celebrado en Viena en 1927, y que publicó también en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya,* «Materials», I (Barcelona, 1928), pág. 387 ss. Para quien tenga interés en conocer la referida melodía popular, la reproducimos a continuación, como n.° 21.

Bernart de Ventadorn

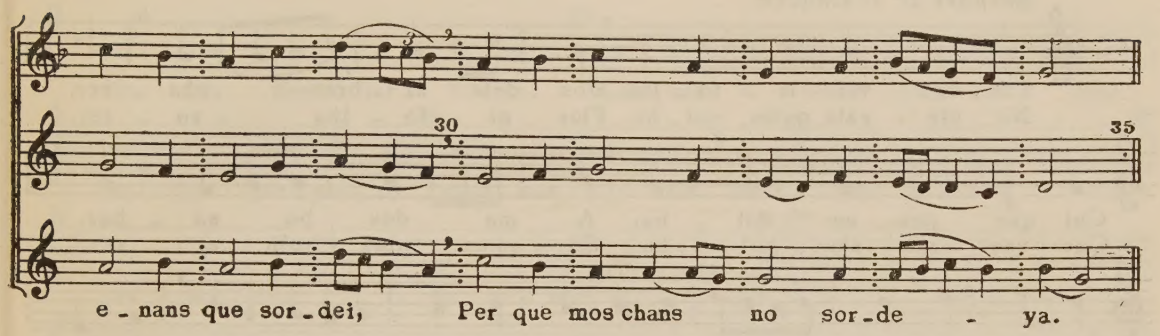
1.

A - ra no vei lu - zir so - lelh, Tan me son

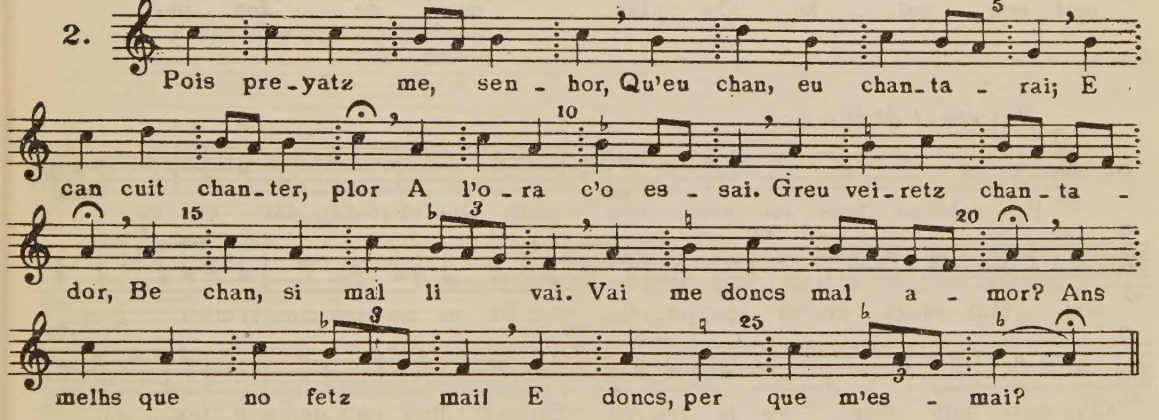
es - cur - zit li rai; E ges per ais - so no.m es - mai,

C'u - na clar-datz me so - le - lha D'a-mor, qu'ins el cor me

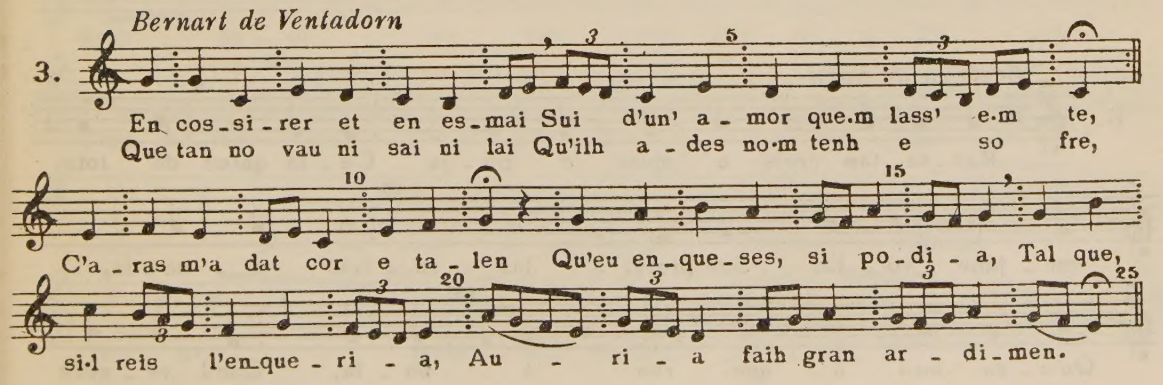
ra - ya; E, can au-tra gens s'es - ma - ya, Eu mel-hur



2. *Bernart de Ventadorn*



3. *Bernart de Ventadorn*



Bernart de Ventadorn

4. Lán - can vei la fo - lha Jos dels al - bres cha - zer,
No cre - zatz qu'eu vol - ha Flor ni fo - lha ve - zer,

Cui que pes ne dol - ha, A me deu bo sa - ber.
Car vas me s'or - gol - ha So qu'eu plus volh a - ver.

Cor ai que m'en tol - ha, Mas no·n ai ges po - der, C'a - des
cuit m'a - col - ha, On plus m'en de - zes - per.

Raimbaut d'Aurenga

5. Pos tals sa - bers mi sors e·m creis Que chan - tar sai et eu o
dic, Mal es - ta - ra si non pa - reis, Et er me blas - mes si m'en gic;
Que cant hom ditz ab la len - ga So que ben en pes non ten - ga,
Non pot a - ver sor - de - ior dec, Can ditz so que no·s con - ven - ga.

Bertran de Born

6. Ras - sa, tan creis e mont' e po - ja Ce - la qu'es de totz
en - jans vo - ia, Sos pretz, a las au - tras e - no - ia,
Qu'u - na no·i a que ren i no - ia, Que·l ve - zers

de. la beu - tat lo - ia. Los pros a sos ops, cui que

co - ia; Que·l plus co - nois - sen e·lh me - lhor Man - te - non a - des

sa lau - zor, E la te - non per la gen - zor, Qu'ilh sap far

tan en - tieir' o - nor, No vol mas un sol pre - ga - dor.

Peire Raimon de Tolosa

7. A - tres - si com la can - de - la Que si me -

teis - sa des - trui, Per far clar - tat ad au -

trui, Chant, on plus trac greu mar - ti - re,

Per pla - zer de l'au - tra gen. E car a

dreit es - ci - en Sai qu'eu fatz fo - lat - ge,

C'ad au - trui don a - le - grat - ge Et a mi pen' e tor -

men. Nuil - la res, si mal m'en 'pren, No·m

deu plai - guer del damp - nat - ge.

8.

Guiraut de Borneill

No poso so-frir c'a la do-lor De la den la len-

Peire Cardenal

Ar mi poso eu lau-zar d'a-mor, Que no·m tol man-jar

Popular

El pa-re i la ma-re

ga no vir E·l cor a la no-ve-la flor, Lan-can vei los ra-

ni dor-mir, Ni·n sent frei-du-ra ni ca-lor, Ni no·n ba-dalh ni

No'm te-nen si-no a

mals flo-rir E·lh chan son pel bos-chat-ge, Dels au-ze-letz e-

no·n sos-pir Ni·n vauc de noit a rat-ge, Ni·n sui con-ques ni·n

mi

na-mo-ratz, E si tot m'es-tanc a-pen-satz Ni pres per mal au-

sui co-chatz, Ni·n sui do-lens ni·n sui i-ratz, Ni non lo-gui mes-

M'en fan a-na a l'es-co-la a a-pen-dre de lle-

rat - ge, Can vei chans e ver - gers e

sat - ge Ni·n sui tra - hitz ni en - ga -

gir. *Mes ai! A - 'ra tom, pa - tan - tom, xi - ri - bi - ri*

pratz, Eu re - no - vel e m'as - so - latz.

natz, Que par - titz m'en sui ab mos datz.

cle - na, tum - pe - na, tum - pi. Mes, ai! a - ra tom, pa - ta - tom, xi - ri - bi - ri - clon.

9. *Peire Vidal*

S'eu fos en cort on hom ten - gues dre - chu - ra, De ma dom -

na, si - tot s'es bon' e be - la, Me cla - me -

ra, qu'a tan gran tort mi me - na Que no m'a -

ten ple - vi ni co - vi - nen - sa. E donc per

que·m pro - met so que no·m do - na, Non tem pec -

cat ni sap ques es ver - go - nha.

Pons de Capdoill

10.

Meills qu'om no pot dir ni pen - sar Sui eu a - le - gres e jo - ios, co - men - sar; Pe - ro ges no·m don' a - le - grier Chans d'au - zels ni flors de ro - sier, Mas vos dom - na, m'a - ves tan diz de be: Qu'es - ser cuig res de joi, quan m'en so - ve.

Tan mi platz la ga - ia sa - sos, Qu'eu vei ga - ia - men

Raimbaut de Vaqueiras

11.

A - ra·m re - quier sa cos - tum' e son us, A - mors, per cui plaing e sos - pir e veilh, C'a la gens - sor del mon ai quis con - seilh E·m ditz qu'ieu am tan aut cum puescen sus La meil - hor dom - na qu'e - lla m'en es fer - mens - sa, C'o - nors e pros e pretz m'er e non clans; E car ill es del mon la plus pre - zans, Ai mes en lieis mon cor e m'es - pe - rans - sa.

Peirol

12.

En joi que·m de - mo - ra Vuelh un
Fin' a - mors m'o - no - ra Si, qu'al

so-net fai-re Quer be·m vai a ho-ra De tot
mieu ve-jai-re Ja tan ric no fe-ra, Si fos
inon a-fai-re; Qu'el co-rat-ge n'ai Gau-zi-on e-
em-pe-rai-re;
guai, Pe-ro non a-guai-re Qu'e-ra mortz d'es-mai.

13. *Raimon de Miraval*

Be m'a-gra-da·l bels temps d'es-tiu E dels au-
E·lh fol-ha m'a-grad' e·ls ver-jans, E·lh prat vert
zels m'a-gra-da·l chans, E vos, dom-na, m'a-gra-datz
mi son a-gra-diu;
cent ai-tans, E a-gra-da·m quan fatz vos-tres co-
mans, Mas vos non platz que re·m den-hatz gra-
zir, Mas a-gra-da·us car me mor de de-zir.

14. *Raimon de Miraval*

Ben a-ja·l cor-tes es-ci-ens Que tos tems m'a-ond
Qui-ratz chan e de-port e·m ri Et a-tres si quan
en ais-si Mas a-ra·m torn en ba-lan-sa
sui jau-zens Quan prec sa gran be-na-nan-sa,
A-doncs sai ieu mos-trar de mon so-latz Qu'ab sem-bran d'a-gra-
dat-ge Sai de per-da gen co-brir mon damp-nat-ge.

Raimon de Miraval

15.

Res contr' a-mor non es gui - rens Lai en sos po - ders s'a - tu - ra; E noi val au - tra me - su - ra Mas qu'om ve-ga totz sos ta - lens; Qu'ai-tals es sos sen-ho - rius! E quals que s'en-fass' es - quius, A sa mer-ce ler a - ve - nir Si doncs no-s vol d'a-mor ge - quir.

Raimon de Miraval

16.

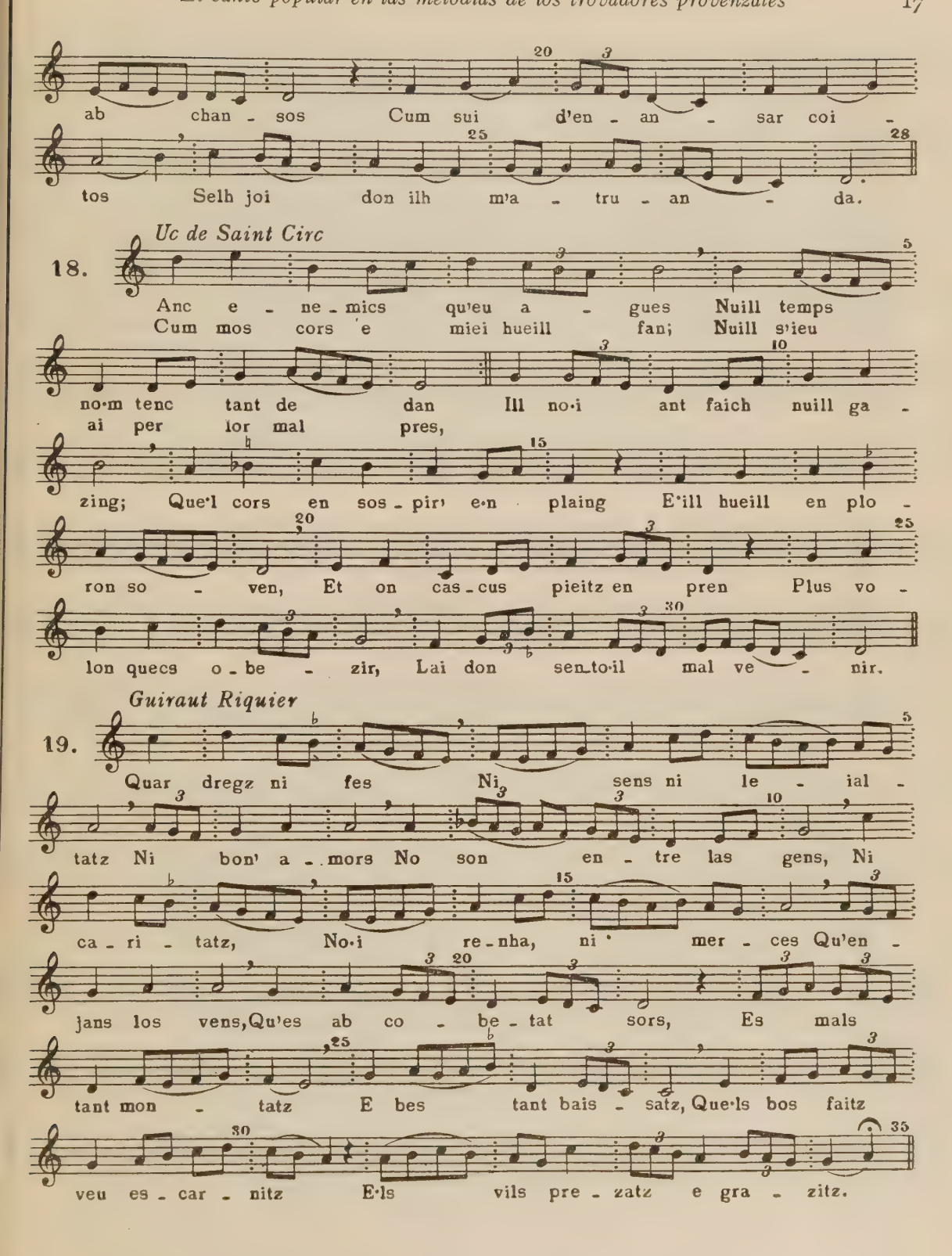
Tals vai mon chan en-que - ren Per so qu'en s'em - ble plus gais, Que d'au - tra part s'en i - rais, Quant au mos digz e'ls en - ten, Tals i a, per je - lo - si - a. E drut que non se - guen vi - a, Que a bon' a - mor s'a - taing Co - nosc que m'en son es - traing.

Raimon de Miraval

17.

Un so - net m'es belh qu'es - pan - da Per ma dom - na es - bau - dir, Mas d'ai - tan no-m puesc suf - fir Que nolh mostr' huei mais Si vais te - mens

Si cum selh que no de - man - da So que'l plus vol - gra jau - zir,


ab chan - sos Cum sui d'en - an - sar coi -
tos Selh joi don ilh m'a - tru - an - da.
Uc de Saint Circ
18.
Anc e - ne - mics qu'eu a - gues Nuill temps
Cum mos cors e miei hueill fan; Nuill s'ieu
no·m tenc tant de dan Ill no·i ant faich nuill ga -
ai per lor mal pres,
zing; Que'l cors en sos - pir' e·n plaing E'ill hueill en plo -
ron so - ven, Et on cas - cus pieitz en pren Plus vo -
lon quecs o - be - zir, Lai don sen - to·il mal ve - nir.
Guiraut Riquier
19.
Quar dregz ni fes Ni sens ni le - ial -
tatz Ni bon' a - mors No son en - tre las gens, Ni
ca - ri - tatz, No·i re - nha, ni mer - ces Qu'en -
jans los vens, Qu'es ab co - be - tat sors, Es mals
tant mon - tatz E bes tant bais - satz, Que·ls bos faitz
veu es - car - nitz E·ls vils pre - zatz e gra - zitz.

20. *Raimbaut de Vaqueiras*

a)

b)

c)

d) Gai

e)

f)

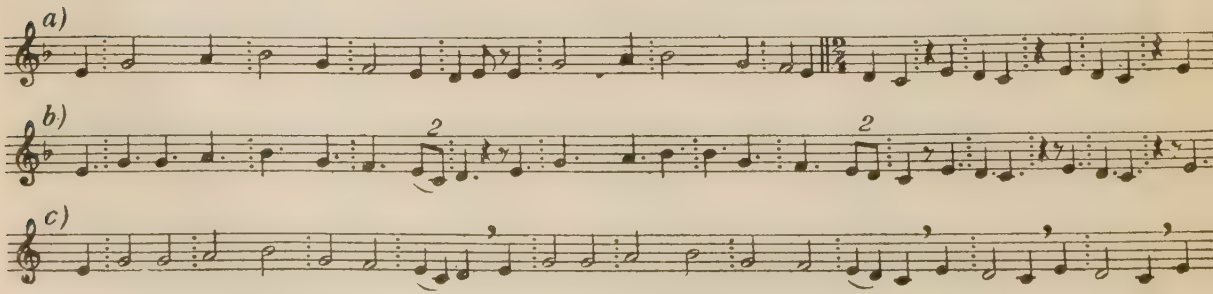
g)

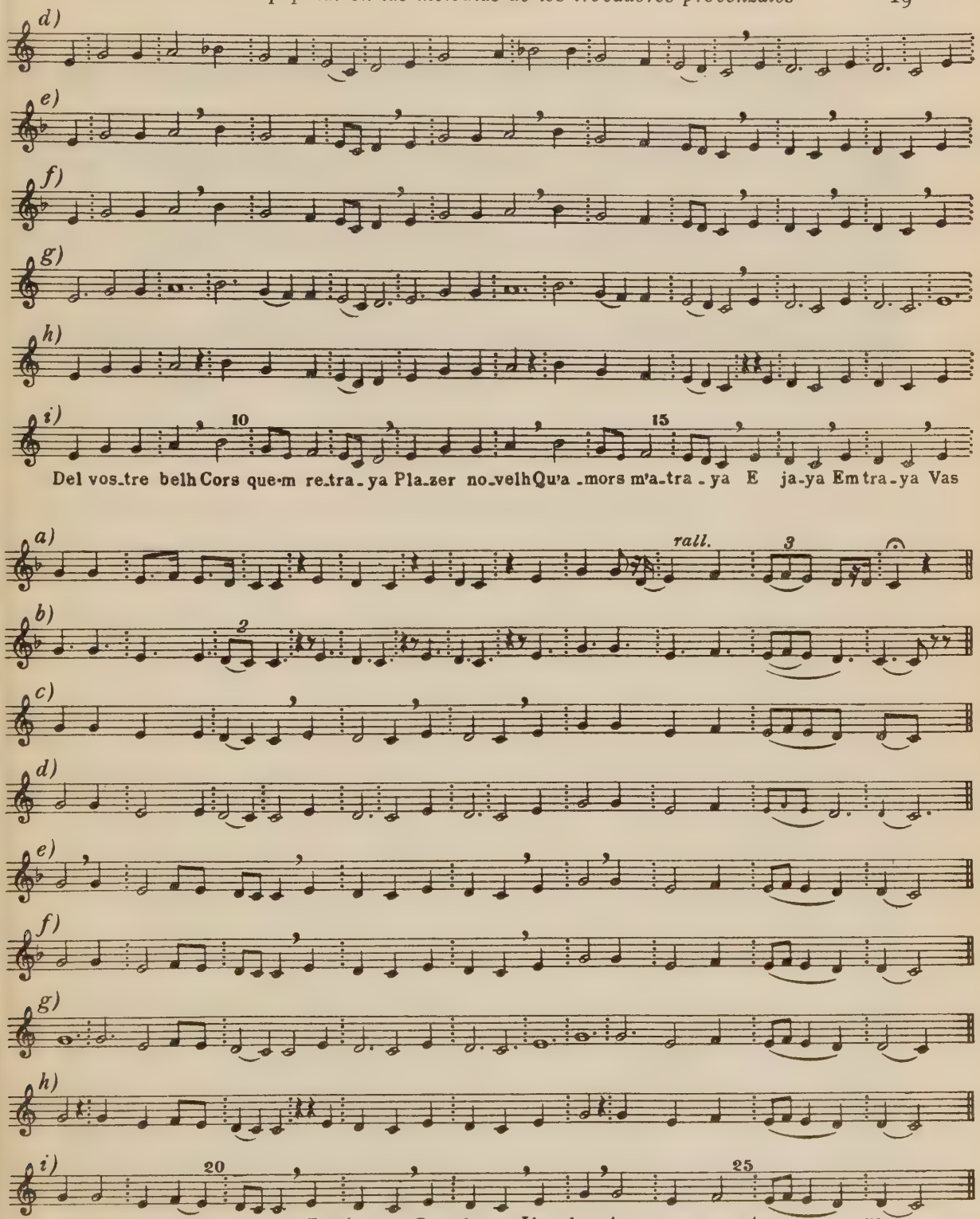
h)

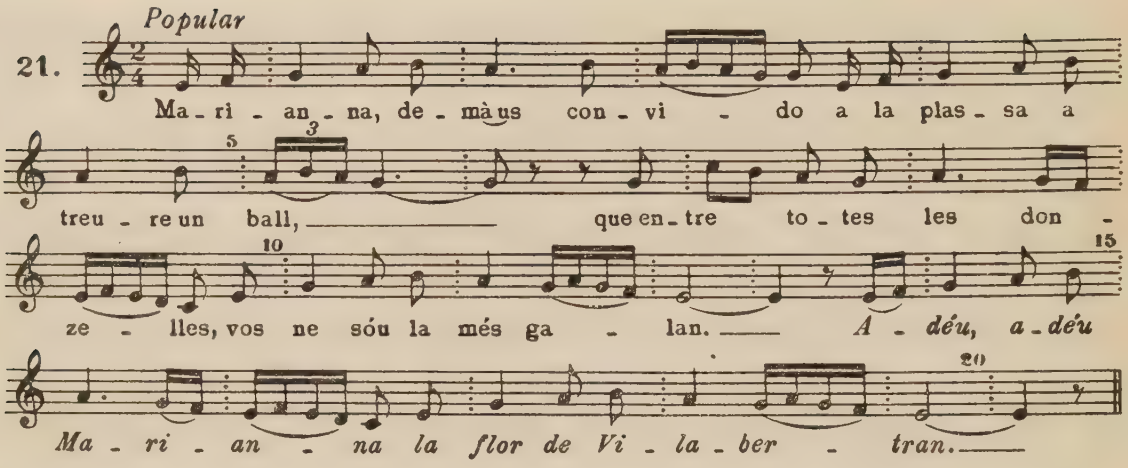
i)

Ca-len-da ma-ja Ni fuelhs de fa-ya Ni chans d'au-zelh Ni flors de gla-ya
Non es que·m pla-ya. Pros dom-na gua-ya. Tro qu'un ys-nelh Mes-sat-gier a-ya.

a) A. Restori (1896).
b) P. Aubry (1904).
c) H. Riemann (1905).
d) P. Aubry (1909).
e) Fr. Ludwig, en G. Adler, *Handbuch der MG* (1924).
f) Fr. Gennrich, *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* (1932).
g) H. Husmann, *Archiv f. Mw.* x (1953).
h) Fr. Gennrich, *Festschrift für Gerhard Rohls* (Romania, 1958).
i) H. Anglés (1940 ss.).




d)
e)
f)
g)
h)
i)
10
15
Del vos_tre belh Cors que-m re_tra_ya Pla_zer no_velh Qu'a_mors m'a_tra_ya E ja_ya Em tra_ya Vas
a)
rall.
3
b)
2
c)
d)
e)
f)
g)
h)
i)
20
25
vo, Dom_na ve - ra_ya E cha_ya De pla_ya L'ge_los, Ans que-m n'es_tra - ya.


Popular
21.
Ma - ri - an - na, de - màus con - vi - do a la plas - sa a
treu - re un ball, que en - tre to - tes les don -
ze - lles, vos ne sóu la més ga - lan. A - déu, a - déu
Ma - ri - an - na la flor de Vi - la - ber - tran.

Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen

Von Gerhard PIETZSCH

Beschreibungen fürstlicher Hochzeiten, Taufen und Exequien sind primäre Quellen der allgemeinen Kulturgeschichte Für die Kunstwissenschaften haben sie neben den Kunstdenkmälern und den archivalischen Dokumenten zunächst nur die Bedeutung einer sekundären Quelle. Sie wurden deshalb auch nur wenig genutzt, und wenn sie herangezogen wurden, dann meist nur zu einer farbigeren Illustration des allgemein kulturhistorischen Hintergrundes der darzustellenden Epoche.

Ihren ursprünglichen Platz haben diese Beschreibungen in den Chroniken. Später bemächtigen sich die Hofpoeten dieser Ereignisse. In den mit ihnen verbundenen Zeremonien und Festlichkeiten, die sie minutiös schildern, finden sie einen willkommenen Anlass ihre Verskunst wie ihre Gelehrsamkeit und Vertrautheit mit höfischer Sitte zur Schau zu stellen, nicht zuletzt aber auch die Möglichkeit aus ihnen die Verdienste ihres Herrscherhauses um die Pflege ritterlicher Tugenden und aller schönen Künste hervorleuchten zu lassen. Neben diese Gedichte ad majorem gloriam des regierenden Herrn tritt gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine neue Art von Berichterstattung. Bezahlte Agenten liefern schriftliche Relationen über aktuelle Ereignisse aller Art, darunter auch solche über Festlichkeiten. Sie haben den Zweck, den Auftraggeber darüber zu informieren, «wie es anderswo gehalten worden ist», damit er gegebenenfalls bei bevorstehenden Empfängen und Festlichkeiten entsprechendes veranlassen und seine Gäste à la mode bewirten und unterhalten kann. Angaben über die zu wahrende Etikette sowie technische Einzelheiten über die gebotenen Veranstaltungen oder die errichteten Baulichkeiten bilden den Hauptinhalt dieser Relationen. Rührige Verleger, in der Verbreitung interessanter Neuigkeiten ein Geschäft witternd — und wann waren Fürstenhochzeiten nicht interessant — greifen noch im 16. Jahrhundert diesen Gedanken auf. Sie unterhalten bezahlte Korrespondenten, deren Berichte sie im Druck ausgehen lassen. Hier treten, dem breiteren Leserkreis, an den sie sich wenden, entsprechend, Einzelheiten hinter Schilderungen des Sinnfälligen und des aufwendigen Prunkes, die sich bis auf die Farben und den Schnitt der Kleidung erstrecken, zurück. In

beiden Fällen aber sucht man mit möglichster Treue den Hofstaat zu verzeichnen, der die fürstlichen Gäste zu den jeweiligen Festlichkeiten begleitete. Detaillierte Listen des Hofgesindes, den amtlichen Furierzetteln entnommen, werden deshalb fast stets in einem Anhang mitgeteilt. Ihre Ausführlichkeit und Genauigkeit hängt von zweierlei ab : von den guten Beziehungen über die ein Berichterstatter verfügte und von den Geldern, die ihm sein Auftraggeber zur Verfügung stellte, damit er diese Beziehungen entsprechend pflegen konnte.

Die literarischen Quellen, die uns zu diesen Begebenheiten zur Verfügung stehen, sind also je nach Zeit und Umständen ebenso vielfältig in ihrer Struktur wie unterschiedlich in ihrem Quellenwert. Eindeutig und vom Rang einer primären Quelle sind sie zunächst da, wo sie von der Anwesenheit ganz bestimmter, namentlich genannter Musiker berichten, wie bei der Hechinger Hochzeit von 1598.[1] Eindeutig ist auch der kurze sachliche Bericht über die Stuttgarter Hochzeit von 1609. Die Aufführungspraxis wird durch ihn so anschaulich geschildert, dass sie wie ein Schulbeispiel aus dem Syntagma musicum von Prätorius anmutet. In anderen Fällen dagegen wird man zu kritischer Zurückhaltung veranlasst; so zum Beispiel bei dem Lob, das anlässlich der Stuttgarter Hochzeit von 1575 Nicodemus Frischlin dem neuverpflichteten Kapellmeister Ludwig Daser als Komponisten spendet. Hier ist trotz der Fachkenntnisse, die der Dichter in seiner Beschreibung der Kompositionstechnik von Clemens non papa verrät, die rhetorische Übertreibung so offensichtlich, dass dieses Urteil kaum jemand als bare Münze nehmen wird.

Weit wichtiger als durch die Vermittlung dieser oder ähnlicher Nachrichten, so willkommen sie im Einzelfalle sein mögen, sind die Beschreibungen jedoch dadurch, dass sie uns einen Einblick in die verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen den verschiedenen Fürstenhäusern gewähren, wie er in dieser Anschaulichkeit kaum aus einer anderen Quelle gewonnen werden kann. Sind schon von hieraus weitgehende Rückschlüsse auch auf vorhandene künstlerische Beziehungen zulässig, so werden letztere evident aus dem Verzeichnis des Hofgesindes, das, wie schon erwähnt, vielen Beschreibungen als Anhang beigefügt wird. In ihm sind selbstverständlich auch die Musiker genannt, die ihre Herren zu den festlichen Ereignissen begleiteten, so dass aus den Beschreibungen und den Verzeichnissen (Futterzetteln, Furierzetteln) mit der Zuverlässigkeit eines Archivales hervorgeht, wann, wo, wielange und welche Musiker der verschiedenen Fürstenhöfe einander begegneten und persönlichen Kontakt miteinander finden konnten.

Nun sind diese Futterzettel, die gelegentlich auch gedruckten Reichstagsbeschreibungen beigefügt wurden, im übrigen bei allen Fürstenzusammenkünften erstellt werden

1. Hier erwähnte Hochzeitsbeschreibungen sind im Anhang, chronologisch geordnet, ausführlich besprochen.

mussten, nicht immer so aufschlussreich wie der der Neuburger Hochzeit von 1574 oder jener, welcher der gedruckten «Description des... Reichstags zu Augspurg 1582» durch Peter Fleischmann beigegeben wurde.[2] Das sind Ausnahmen. Sehr oft enthalten sie nur summarische Angaben. Doch sind auch diese von grösstem Wert, einmal, weil sie bezeugen, welche Fürsten überhaupt Musiker in ihrem Gefolge mit sich führten, zum andern, weil sie uns einen Hinweis geben, wo wir weiteren Aufschluss über die den Fürsten begleitenden Musiker zu erwarten haben.

Eine an und für sich einfache Überlegung über die Bedeutung der Futterzettel weist den Weg. Futterzettel dienten dazu, den Gastgeber (im Falle eines Reichstages, Krönungstages usw. die betreffende Stadtverwaltung) beizeiten darüber zu unterrichten, wieviele Personen zu verköstigen und wieviele Unterkunftsmöglichkeiten bereitzustellen waren. Dabei verursachte erfahrungsgemäss die Unterbringung des Wagenparks und der Pferde die grössten Schwierigkeiten, und auf ihre zahlenmässig möglichst genaue Angabe wurde deshalb der grösste Wert gelegt. Es setzte also lange bevor die Reise nach dem Bestimmungsort angetreten wurde ein reger Schriftverkehr zwischen den betreffenden Hofkanzleien bzw. dem Stadtschreiber und den Hofkanzleien ein. Standen danach Anzahl und Namen der zu beherbergenden Gäste sowie die Zahl der Wagen und Pferde, die sie mitbrachten, fest, so fertigte der Schreiber nochmals in mehrfacher Ausfertigung zwei verschiedene Listen an. Die eine war eine Quartierliste. Sie enthält die Namen der Strassen, Häuser und Hausbesitzer sowie die Namen derer, die dort Unterkunft finden werden, ausserdem Angaben darüber, wo Wagen untergestellt werden können und wo und für wieviel Pferde in jedem einzelnen Falle Stallungen vorhanden sind. Ein Duplikat dieser Liste erhält der Quartiermacher des erwarteten Fürsten.[3] Die andere Liste, die angelegt wurde, war ein Extrakt aus der umfangreichen Quartierliste. Sie enthält meist nur summarische Angaben, d.h. Zahlenangaben über das Hofgesinde und die Pferde, und war für den Küchenschreiber und Futtermeister bestimmt, für die ja nicht die Namen, sondern lediglich die Zahl der Personen und Pferde von Interesse war, die sie zu verpflegen hatten. Diese Liste diente ihnen nach Abzug der Gäste als Unterlage für die Rechnungen, die sie dem Rentmeister vorzulegen hatten.

2. Veröffentlicht durch G. van Doorslaer in ZfMw, XIII, 481 ss (in französ. und flämischer Sprache auch in: Musica sacra, Mecheln, März 1932). Die ebenfalls von P. Fleischmann im Druck veröffentlichte Beschreibung des Regensburger Reichstages von 1594 hat G. van Doorslaer mitgeteilt in: *Acta musicologica*, V, 148 ss. Zu beiden Publikationen von Doorslaer vgl. meine Ergänzungen in ZfMw, XVI, 171 ss.

3. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist Faszikel 155 der Nürnberger Stadtrechnungsbelege (StA Nürnberg Rep. 54b, II). Es enthält, ausser drei für das Ereignis unwichtigen Zetteln, 6 Verzeichnisse, die sich alle darauf beziehen, *welchermassen die Rö. Kö. Mat. sambt derselben Hofgesindt, Auch andern Botschaften vnnd Gesandten alhie Zue Nurnberg den 7. Febr. Eynfurirt worden A° &c lviij.* Aus diesen Verzeichnissen lässt sich die gesamte Kantorei vom Elemosinarius bis zum «Cappelndiener», desgleichen die «Trumetter», feststellen, die König Ferdinand und Erzherzog Carl auf ihrer Reise von Prag nach Frankfurt a. M. begleiteten und, was besonders reizvoll ist, nachweisen, bei wem die einzelnen Mitglieder in Nürnberg einlogiert waren, wo der «Singerwagen» untergebracht war und wo die Trompeter mit ihren Pferden ihre Unterkunft hatten.

Leider sind es eben oftmals nur diese summarischen Verzeichnisse des Hofgesindes, in deren Besitz die Verfasser der gedruckten Relationen zu gelangen vermochten. Aber aus dem Gesagten geht hervor, wo Ergänzungen dazu vorhanden sind : in den Archiven der Fürsten, die als Gäste geladen worden waren. Natürlich kann auch über ihnen ein Unstern gewaltet und das uns interessierende Material zersplittert oder vernichtet haben. In vielen Fällen finden sich jedoch dort die Pendants zu den Futterzetteln, mitunter in ihren verschiedenen Redaktionsstadien und darüber hinaus manchmal auch noch Instruktionen an den Marschall oder den Sängermeister, wer auf die Reise mitzunehmen ist, so dass sich auf Grund dieser Unterlagen ein ziemlich zuverlässiges Bild von der Zusammensetzung der Hofmusik gewinnen lässt, die ihren Herrn an die Höfe verwandter oder befreundeter Fürsten oder zu den offiziellen Fürstenversammlungen begleitete.

Dass dieser Weg, den uns die Hochzeitsbeschreibungen und die mit ihnen verbundenen Futterzettel weisen, richtig ist, dass er bei planmässigem Ausbau zu bedeutsamen neuen Funden führen würde und selbst dann gangbar ist, wenn zunächst überhaupt keinerlei Hinweise vorliegen als die Tatsache eines Festes, sollen, diese Frage beschliessend, drei kleine Beispiele zeigen. Sie sind alle drei dem mittelrheinischen Raum entnommen und einer Zeit, in der die für diesen Raum zu befragenden Archive überhaupt keine Auskünfte zu geben vermögen.[4]

1. — 1562 fand in Frankfurt am Main die Krönung Maximilians II. zum deutschen König statt. Aus der elsässischen Chronik von B. Hertzog[5] weiss man nur, dass die kaiserliche Kantorei (Ferdinands I.) anwesend war und u.a. das Te Deum sang *welches dann dermassen abgetheilet worden | dass die Cantorey einen theil gesungen | darnach der Organist geschlagen | vnd leztstlich alle Trommeter vnd Hörpauckhen | so viel deren von Röm. Key. vnd Kön. Maiest. auch allen Churfürsten allda gewesen | geblasen vnd geschlagen haben.* Die Mitglieder der kaiserlichen Kapelle werden nicht genannt und ebenso wenig wird angedeutet, ob sich im Gefolge der Kurfürsten Sängereien befunden haben. In einem Verzeichnis der bei der Krönung Anwesenden erwähnt Hertzog unter den *Truchsässen* (Maximilians II.) Petrus Mosrenus[6] *Capellenmaister*, Johann Hausswirt | *Praeceptor* und die beiden Organisten Jacob Paris [= Bauss, Buus] und Christoff Khrall, ferner unter den *Oratores vnd Poeten* Orlandus di Lassus, Musicus. Vermutlich ist das die Quelle, die C. Valentin[7] zu der Bemerkung veranlasste, dass sich bei der Krönung im Gefolge des Kurfürsten (!)

4. Die sehr zeitraubenden Arbeiten sind noch nicht abgeschlossen. Vor allem ist vorläufig eine persönliche Einsichtnahme in die sächsischen Archive nicht möglich, doch dürfte aus den folgenden Angaben zur Genüge hervorgehen, dass die aufgestellte Behauptung richtig ist.

5. Bernhart Hertzog, *Chron. Alsatiae*, Strassburg, 1592 (Exemplar : Pfälz. LB Speyer).

6. Natürlich Moscenus (Moessanus, Massenus).

7. C. Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt a. Main*, 1906, p. 71.

von Bayern Orlando di Lasso «als Zuhörer» befunden habe, während W. Bœtticher[8] meint, Orlando sei kurz vor der Krönung in Frankfurt gewesen und habe wahrscheinlich dort die burgundische Kapelle unter Mossanus gehört. Beides ist unrichtig. Herzog Albrecht V. von Bayern war vorher mit seinem Gefolge in Prag bei Maximilian II. gewesen, von dort als Vortrupp zur Krönung aufgebrochen und hatte einige Zeit beim Bischof Veit von Bamberg Zwischenstation gemacht. So hat sich dort (StA Bamberg Histor. Kat. nr. 576) ein Fourierzettel erhalten,[9] der das Gefolge Albrechts V. *namentlich* verzeichnet. Aus ihm geht hervor, dass Albrecht auf der Reise zur Krönungsstadt von seiner Münchner Hofkantorei (4 Kapläne, 7 Sänger, 5 Diskantisten, 12 Instrumentisten und 5 Trompeter) unter der Leitung von Orlando di Lasso begleitet war und an dieser Reise ferner Andreas Gabrieli als Organist teilnahm.

Die kaiserliche Hofkapelle, von der eingangs die Rede war, stand unter der Leitung von Petrus Moscenus Moderatus (!) und wies einen Mitgliederbestand auf von 10 Altisten, 10 Tenoristen, 9 Bassisten, 2 Organisten [Baus (Pauss, Buus) und Christoff Khrall] und 2 Kapelldienern. Ausserden gehörten zu ihr 1 Predicant und 6 Kaplane. Die Anzahl der Singerknaben, deren Präzeptor Johannes Hausswirt war, ist nicht angeben, doch werden es derer mindestens 24 gewesen sein.[10]

Der Kurfürst von Sachsen hatte in seinem Gefolge 10 Instrumentisten, 4 Kantoreiknaben, 1 Heerpauker, 3 *videlleuth*, den Lautenisten Hans Harrer d. Ä. und den Organisten Philipp Galle.[11]

Der Kurfürst von Heidelberg (Friedrich III.), der damals keine Hofkantorei mehr unterhielt, hatte seine Trompeter mitgebracht,[12] die also an der oben geschilderten Aufführung des Tedeums mitwirkten.

Es steht danach ausser Zweifel, dass weitere archivalische Forschungen noch wertvolles Material zutage fördern und sich diese Krönungstage als ein deutsches Musikantentreffen von überragender Bedeutung erweisen würden, dessen Auswirkungen in vielfacher Hinsicht sich später sicher einmal nachweisen lassen werden. Hertzog bezeugt zwar nur, dass bei der Krönungszeremonie *alle* anwesenden Trompeter mitgewirkt haben, während er

8. Wolfgang Bœtticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel|Basel, 1956.

9. Veröffentlicht von Johann Mayerhofer, *Wie Herzog Albrecht V. im Jahr 1562 gereist ist, und was er für Gefolge gehabt hat*, in: Jahrbuch für Münchner Geschichte, Jg. II, München, 1888, p. 473 s.

10. Ein Futterzettel, der alle Kantoreimitglieder namentlich nennt, ist im Sächsischen Landeshauptarchiv zu Dresden unter der Sign. Loc. 10289, Futterzeddel 1562-1591, die Kantorei auf Bl. 6v/7, überliefert. Die Fotokopien wie alle anderen hier aus dem Dresdner Archiv zitierten Angaben machte mir Herr Studienrat E. Müller (Freiberg/Sa) zugänglich, dem für seine liebenswürdige Unterstützung herzlichst gedankt sei. Dass die. Zahl der Sängerknaben 24 betrug geht ebenso aus dem Nürnberger Futterzettel von 1558 (StA Nürnberg, Rep. 54 b II nr. 155) wie aus dem Wiener Hofstaatsverzeichnis von 1558 hervor (Haus-, Hof- und StA Wien, Arch. des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, nr. 38, f. 27), das mir Univ. Dozent O. Wessely freundlicherweise zuschickte, wofür ihm ebenfalls herzlichst gedankt sei.

11. Dresden, Sächs. Landeshauptarch. Loc. 10289, Bl. 34.

12. Ib., Bl. 20 b.

von den Sängereien nur die des Kaisers erwähnt. Dass aber alternatim auch die anderen Sängereien beim Krönungsgottesdienst mitgewirkt haben, ist nicht von der Hand zu weisen.[13] Auf alle Fälle werden sie bei anderen Anlässen in diesen Tagen zusammen musiziert haben.

2. — 1570, zur gleichen Zeit als im benachbarten Speyer der Reichstag abgehalten wurde, sah Heidelberg fast alle protestantischen Fürsten Deutschlands in seinen Mauern vereinigt, die zur Hochzeit des Pfalzgrafen Johann Casimir mit Elisabeth, der Tochter des Kurfürsten August von Sachsen, eingeladen worden waren. Es gibt keinerlei Berichte über diese Hochzeit; auch keine Musikalien oder Dokumente, aus denen man ein Bild von dem Musikleben Heidelbergs in jener Zeit gewinnen könnte. Lediglich die Tatsache, dass der sächsische Kurfürst ein überzeugter Lutheraner war und seine Tochter nach dem Ritus der lutherischen Kirche getraut wissen wollte (Johann Casimir war Calvinist), liess vermuten, dass der Kurfürst seine Kantorei und Hofmusik nach Heidelberg mitgenommen haben könnte und infolgedessen darüber Nachrichten in dem sächsischen Landeshauptarchiv vorhanden sein müssten. Tatsächlich wurden auch zwei Furierzettel aufgefunden, aus denen hervorgeht, dass der Kurfürst ausser seinen Trompetern seine *Welschen Instrumentisten* (vermutlich in erster Linie für die Tafelmusik und die Aufführung von Inventionen), wahrscheinlich aber auch seine Kantorei mitbrachte. Zur Erforschung weiterer Einzelheiten bestand vorläufig keine Möglichkeit, jedoch ist durch diese Unterlagen zumindest die Anwesenheit von Antonius Scandellus in Heidelberg als gesichert zu betrachten, was umso interessanter ist als noch ein Brief des Kurfürsten Friedrich III. an den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach gefunden wurde, in dem der Markgraf gebeten wird, den Heidelbergern, in Ermanglung einer eigenen Hofmusik, seine Hofkantorei zur Verfügung zu stellen.[14] Da wahrscheinlich der Herzog von Württemberg wie der Landgraf von Hessen ihre Hofmusik ebenfalls mitbrachten, so ergeben sich auch durch dieses Fest für Heidelberg wie für die protestantische Kirchenmusik ganz neue Aspekte.[15]

13. Für frühere Zeit ist dieses alternierende Musizieren zweier Kantoreien beim Gottesdienst in Innsbruck belegt. Als Philipp der Schöne nach der Rückkehr von seiner 1. Spanienreise seinen Vater in Innsbruck besuchte, fand am 26. IX. 1503. in der Innsbrucker Pfarrkirche ein feierlicher Messgottesdienst statt. Der Reisebericht des Antoine de Lalaing erzählt : *et la furent chantées solennèlement deux messes; la premiere, de Requiem, chantèrent ledict évesques et les chantres de Monsigneur* (= Phil. der Schöne). *La seconde messe fu de l'Assumption Nostre Dame, chantée par les chantres du roy ... Et comenchèrent le Grade les sacqueboutes du roy, et jouèrent le Deo gratias et Ite missa est, et les chantres de Monsigneur chantèrent l'Offertoire (Collection des voyages des souverains des Pays-Bax*, pp. M. GACHARD, tom. I, Bruxelles, 1874, 316 s.).

14. HStA München, Fürstensachen, nr. 1003. Über die damals schon recht bedeutende Ansbacher Hofmusik unter Jakob Meiland sind wir noch schlecht unterrichtet. Vollständige Verzeichnisse liegen m. W. aus dieser Zeit nicht vor; doch kann man aus den Ansbacher Kirchenmatrikeln (vgl. Karl SCHORNBAUM, *Aus den Matrikeln der Pfarrei St. Johannis zu Ansbach 1553-1589*, in: Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte XXI, Erlangen, 1915, p. 124 ss., 172 ss., 206 ss u. 253 ss) den Mitgliederbestand der Hofmusik zum grössten Teil rekonstruieren. Sie wies, im Gegensatz zu München, noch ein typisch deutsches Gepräge aut wenn schon einige italienische und niederländische Musiker ihr angehörten.

15. Scandellus und Meiland trafen sich hier also mit Sicherheit, wahrscheinlich aber auch Johannes Heugel aus Kassel und Philipp Weber aus Stuttgart.

3. — Ganz ähnlich verhält es sich mit der Hochzeit in Bergzabern im Jahre 1579. Auch über sie liegen keine Berichte vor. Zudem ist über das Musikleben in dieser kleinen, damals aber nicht unbedeutenden zweibrückischen Stadt fast nichts und über das am Hofe zu Zweibrücken überhaupt nichts bekannt.[11] Die Tatsache, dass zu jener Zeit die pfälzischen Vettern, der Herzog von Zweibrücken und Kurfürst Ludwig VI. von Heidelberg, in sehr freundschaftlichen Beziehungen standen (ihre Vorfahren hatten sich im 15. Jahrhundert trotz engster Verwandtschaft heftig bekriegt), liess vermuten, dass der Kurfürst von Heidelberg an dieser Hochzeit teilgenommen haben könnte. Wiederum war es ein Futterzettel, der diese Annahme als richtig erwies.[17] Er ist zwar unvollständig, aber er enthält eine Angabe, die darauf schliessen liess, dass der Vater der Braut, Herzog Wilhelm III. von Jülich, diesmal ein grösseres Aufgebot an Musikern mitgebracht hatte als er es sonst zu tun pflegte. Eine daraufhin vom Staatsarchiv in Düsseldorf erbetene Auskunft förderte sogleich einen zweiten, etwas ausführlicheren Furierzettel zutage, nach dem der Herzog 8 Sänger, 6 Instrumentisten und 8 Trompeter in seiner Begleitung hatte (St.A Düsseldorf, Jülich-Berg II 1988).[18] Weitere Nachforschungen konnten zwar noch nicht durchgeführt werden, aber man darf in diesem Fall doch wohl annehmen, dass auch des Herzogs Kapellmeister, Martin Peudargent, mit den Sängern auf der Hochzeit in Bergzabern war. Da Herzog Ludwig von Württemberg dem Bräutigam seine Hofmusik, die als Sängerinstitut wie durch ihre Inventionen bedeutsam war, zur Verfügung stellte,[19] so trafen also hier Ludwig Daser und Martin Peudargent zusammen, was auf die musikalische Ausgestaltung der bald darauf in Düsseldorf stattfindenden Hochzeit sicherlich nicht ohne Einfluss gewesen ist.

Aus den gegebenen Beispielen dürfte zur Genüge erhellt worden sein, welch grosser musikgeschichtlicher Quellenwert diesen Beschreibungen zukommt und worin er zu erblikken ist. Die Aussagekraft der Beschreibungen ist damit aber nicht erschöpft. Auf zwei Momente muss noch kurz hingewiesen werden, obschon sie eigentlich aus dem beigefügten Quellenteil mit aller Deutlichkeit hervorgehen. Sie sind zugleich geeignet von der archivalischen Forschung wiederum zur Musik selbst zurückzuleiten. Der eine Punkt betrifft die Aufgaben der Hoftrompeter im allgemeinen und bei den Tänzen im besonderen. Der

16. Die letzten vorhandenen, noch nicht genützten Quellen (69 Copialbücher) fielen bis auf 20 Bände dem letzten Krieg zum Opfer. Die Angabe im Vorwort zu L. Eid, *Der Hof-u. Staatsdienst im ehemaligen Herzogtum Zweibrücken von 1444-1604*, in: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz, Speyer, 1897, dass Eid diese Copialbücher vollständig ausgeschöpft habe, ist unzutreffend. Eine Nachprüfung anhand der Restbestände ergab, dass Eid, besonders in musikgeschichtlicher Hinsicht, diese Quellen sehr unvollkommen ausgewertet hat, überdies unzuverlässig ist. Unter den «Staatsdienern» werden zum Beispiel die Hoftrompeter überhaupt nicht erwähnt.

17. HStA München, Pfalz-Neuburg nr. 1107 (unpaginiert).

18. Herrn Staatsarchivdirektor Dr. Oediger sei auch an dieser Stelle herzlichst für seine bereitwilligen Auskünfte und seine Mühewaltung gedankt. — Bisherige Stichproben lassen vermuten, dass das StA Düsseldorf auch für das späte 15. Jahrhundert musikgeschichtlich noch sehr bedeutsame Quellen birgt. Es ist im Hinblick darauf noch so gut wie unerforscht.

19. G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, NF IX, 1900, p. 255.

zweite Punkt betrifft die Frage, ob diese Festlichkeiten Anlass zu bestimmten Kompositionen gaben und diese in dem überkommenen Schaffen noch nachweisbar sind.

Was die Hoftrompeter anlangt, so könnte man versucht sein zu fragen, warum denn in einer Zeit, in der längst alle bedeutenderen Hofhaltungen Kantoreien besassen, die Fürsten neben ihren Kantoreien stets noch ein so grosses Aufgebot an Trompetern mitnahmen (bei grossen Hofhaltungen waren es immer mindestens 10-12 und ein Heerpauker). Die bekannte Tatsache, dass die Trompeter gleichzeitig die Kuriere der Fürsten waren, genügt nicht als Erklärung dafür. Die Antwort darauf ergibt sich einmal aus der Struktur des Trompeterkorps seit der Mitte des 16. Jahrhunderts,[20] zum andern aus den vielfältigen Aufgaben, die den Trompetern bei den höfischen Zeremonien (man ist fast versucht zu sagen : beim Staatszeremoniell) zufielen.

Das Trompeterkorps bestand seit der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht nur aus Trompetern im landläufigen Sinne des Wortes, sondern aus Feldtrompetern und aus Trompeter-Instrumentisten, die im Wiener Hofstaat beispielsweise auch «musikalische Trompeter» genannt werden. Sie beherrschten also noch andere Instrumente und wurden demnach auch bei der Tafelmusik oder bei musikalischen Aufgaben, die die Inventionen stellten, verwendet. Ausserdem werden sie es gewesen sein, die bei Trompetenstücken (wie es bei der Hechinger Hochzeit von 1598 so anschaulich heisst) *durcheinander bliesen*, d. h. polyphone Sätze zu blasen verstanden.

Der Aufgaben, die sie bei zeremoniellen Anlässen zu erfüllen hatten, waren sehr viele. Kein Kirchgang ohne Vorantritt der Trompeter und des Heerpaukers. Kein Tedeum ohne ihre Mitwirkung. Beim Gang zum Beilager mussten sie voranschreiten und das Beilager selbst fand *mit grossem Geschall der Trompeten und Pauken* statt (Torgauer Hochzeit 1500). Wenn sich die Gäste zum Festmahl versammeln sollten bliesen die Trompeter *über Tisch*,[21] und wenn die Mahlzeit beendet war, waren sie es, die das Zeichen zum Tanz gaben und zu den offiziellen Tänzen aufspielten. Das waren die geschrittenen Ehrentänze des Brautpaares und anderer hoher Gäste, bei denen jeweils nur ein Paar tanzte. Adlige oder Pagen «tanzten» ihnen dabei mit Windlichtern voran, deren Zahl sich wiederum nach dem Rang des tanzenden Paares richtete. Erst wenn diese Tänze beendet waren, begann der

20. Sehr wahrscheinlich haben die Trompeter schon seit der Wende des 15. Jahrhunderts die doppelte Aufgabe als Feldtrompeter und als Instrumentist erfüllt. In der berühmten, bisher immer noch nicht erklärten Stelle aus der Amberger Hochzeitsbeschreibung (1474) *die (trumpten) haben die herzogen von Sachssen guet und gar frembd von clareten stimmen als hoch einer denken mag* könnte sich das Neue, das sich vielleicht damals in der Trompeterkunst anbahnte, widerspiegeln. Auffallend ist doch auch, dass bei der Anstellung des Trompeters Hans Gass in Heidelberg (1523) ausdrücklich betont wird, dass er zu dienen hat mit dem *so er ietzt uff der trompten klareten vnd andern instrumenten kan* (Karlsruhe, Gen. — Landesarch. 67|830 f. 80^{v}).

21. Das heisst nicht, dass sie während der Tafel bliesen (die Tafelmusik bestritten), sondern dass sie das Zeichen zur Tafel gaben. — STEIN, *Gesch. des Musikwesens in Heidelberg*, 1921, p. 55, hat das im Zusammenhang mit den Äusserungen in den Denkwürdigkeiten des Ritters von Schweinichen völlig missverstanden.

Tanz für die übrigen Gäste, nunmehr zu Zinken, Lauten, Geigen und anderen Instrumenten oder auch zu gespielten und gesungenen Tanzliedern. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Beschreibung der Regensburger Hochzeit von 1546, bei der die Söhne des Königs *etliche gaiiarden, aber wenig* tanzten und es im übrigen *bi den deutschen piffen und trommen gebleven* ist.

Was die Festlichkeiten als Anlass zu bestimmten Kompositionen betrifft,[22] so sind die folgenden Bemerkungen rein hypothetischer Natur. Allerdings ist der Verfasser der Überzeugung, dass sie einen Weg zu weisen vermögen auf dem, neben und zusammen mit stilkritischen Untersuchungen, allmählich zu einer gesicherteren Datierung bestimmter Werke wie einer chronologischen Ordnung des undatierten Schaffens überhaupt zu gelangen wäre. Wie sehr die Musikwissenschaft, bedingt durch die Natur der Denkmäler, hinter der Kunstgeschichte in Datierungsfragen zurücksteht, weiss jeder. Wie schwer es ist, das undatierte Schaffen selbst grösster Meister lediglich auf dem Wege stilkritischer Untersuchungen auch nur annähernd zu bestimmen und chronologisch zu ordnen und wieviele Fragen dabei offen bleiben, ist nicht minder bekannt.[23] Da wir andererseits aber wissen, dass in der in Frage stehenden Zeit kaum ein Werk ohne einen besonderen Anlass oder Auftrag komponiert wurde, bei den behandelten Festlichkeiten aber ein ganz konkreter Anlass, vielleicht sogar ein Auftrag, vorlag, so müsste es doch möglich sein, bestimmte Gruppen von Werken (Messen, Motetten, Lieder) mit bestimmten, zeitlich genau bekannten Festlichkeiten, in Verbindung zu bringen. Voraussetzung dafür ist freilich zweierlei : einmal, dass wir wissen, welche Kantoreien und Musiker bei bestimmten Festen zugegen waren, zum andern, welche liturgischen Texte bei Trauungen, Taufen, Krönungen, Inthronisationen oder den processionaliter erfolgenden Einritten von Bischöfen und Königen mehrstimmig gesungen wurden.[24] Untersuchungen dazu sind von musikwissenschaftlicher Seite aus noch kaum unternommen worden; dass ihre Inangriffnahme von grösster Wichtigkeit und eine Lösung der damit zusammenhängenden Fragen weitestgehend möglich ist, steht wohl ausser Zweifel. Als einen bescheidenen Anfang zu diesen Untersuchungen, die im Hinblick auf die Hochzeitsbeschreibungen wesentlich vervollständigt,

22. Das gilt natürlich in gleicher Weise für andere Feierlichkeiten wie z. B. die Krönungen, offiziellen Empfänge oder Inthronisationen, die alle einen ganz bestimmten, jahrhunderte alten *ordo* erkennen lassen, in dem die Musik ihren ebenso unverrückbaren Platz hat, wie die liturgischen Texte, die gesungen werden.

23. Erst kürzlich hat H. Haase, *Jobst vom Brandt* [Diss. Kiel 1959 (maschinenschriftlich) p. 344 s] erneut auf die Schwierigkeit hingewiesen, auf Grund stilkritischer Analysen eine gesicherte Chronologie der Werke des Jobst vom Brandt aufzustellen.

24. Hinsichtlich der Hochzeiten ist der Verf. vorläufig nur in der Lage anzugeben, dass es keine Trauung ohne ein Tedeum gab. Doch dürfte es in Zusammenarbeit mit Liturgiehistorikern wohl keine unüberwindlichen Schwierigkeiten geben, auch einen grossen Teil der Motettentexte zu sichern. — Bei der feierlichen Einholung von Königen in eine Stadt wurden stets gesungen *Ecce advenit dominator dominus*, die Responsorien *Tua est potentia, tuum regnum, domine, Det tibi deus de rore celi, Benedic domine domum istam* und schliesslich natürlihc auch das *Tedeum*. — Eine grosse Anzahl feststehender Texte für das Krönungszeremoniell können ebenfalls leicht festgestellt werden. Die Messe, die gesungen wurde, war fast immer eine *missa de sancto spiritu*.

im übrigen auf alle anderen Festlichkeiten ausgedehnt werden müssten, möchte der Verfasser die nunmehr folgende kleine Übersicht über die Quellen zu den Hochzeitsfeierlichkeiten und die mitgeteilten Extrakte aufgefasst wissen.

HOCHZEITSBESCHREIBUNGEN

1. 1447-VI-15. *Hochzeit in Pforzheim:*

Karl von Baden & Katharina von Österreich (= Schwester Kaisers Friedrich III.)

Eine grössere *zeitgenössische Beschreibung* ist mir bisher *nicht bekannt* geworden. Vereinzelte Nachrichten zusammengestellt in : *Regesten der Markgrafen von Baden und Hachberg* (bearb. von Heinrich WITTE), Bd. III, Innsbruck, 1907, Regesten nrr. 6760, 6762, 6767, 6768, 6769.

Daraus lässt sich folgendes entnehmen:

Die Braut reiste über Regensburg, wo sie von einer Abordnung aus Baden empfangen und nach Pforzheim geleitet wurde. Bei dieser Abordnung befanden sich *3 pfiffer und 2 Trompeter* (Hofstaat für die Frau von Österreich zum Empfang in Regensburg, 1447 VI 26; Reg. nr. 6762).

BERICHT ÜBER DEN EMPFANG IN REGENSBURG. — *Als um die zeit der sonnwenden des Königs schwester, die den von Baden genommen, über Regensburg zu ihrem gemahel gereiset war, hatten sie 5 trometter des königs hieher geleitet, und 5 pfeiffer des Markgraven von Baden hier empfangen...* Es hatten sich von den benachbarten Hofhaltungen viele Spielleute eingefunden, Pfeifer, lautenschläger und Fiedler. Drei herumziehende Musiker waren mit einem Portativ gekommen (Reg. nr. 6760).

HOCHZEIT IN PFORZHEIM. — *A° dni 1447 in dominica s. Margaretae virginis do waz ein hochzit ze Pfortzen ... und vil farinder spillut* (nach einer Berner Handschrift, Reg. nr. 6767).

FREMDE FÜRSTEN ALS GÄSTE. — Erzbischof von Mainz, Bischof von Speyer, Kurfürst Ludwig III. (Heidelberg), Herzog Otto von Mosbach, Markgraf Hans von Brandenburg, der «alte Herr» Ludwig von Württemberg, der «junge Herr» von Württemberg, Ulrich V. (Reg. nr. 6769).

ZEREMONIEN. — Herrn Wiprecht (von Helenstatt) soll man jemand zugeben, *der heisse, wann es zeit sei, dass man Uffpyff* (Reg. nr. 6768).

2. 1474. *Hochzeit in Amberg (Oberpfalz):*

Pfalzgraf Philipp & Margarethe von Bayern-Landshut.

Drei *handschriftliche Quellen* überliefert:

a) Hochzeitsordnung und Verzeichnis der Teilnehmer (München, Geh. Hausarch. Akt 2381 *b*).

b) Ordnung, wie ein jeglicher auf der Hochzeit warten soll (ib., Akt 959).

c) Bericht des Kanzlers, Bischofs Ramung von Speyer, an Kurfürst Friedrich I. in Heidelberg (ib., Akt 2381 b).

Vgl. dazu Maximilian BUCHNER, *Quellen zur Amberger Hochzeit von 1474*, in: Arch. für Kulturgeschichte, VI, 1908, p. 385-438.

NACHRICHTEN ÜBER MUSIK aus

a) Der *sale im neuen hofe sol ... (mit) pfeuffer-stulen ussgemacht, und (um) darauf zu tanzen ordenlich zugericht werden.*

b) Nichts.

c) Herzog Philipp und Herzog Ernst von Sachsen ritten der Braut entgegen und *empfingen*

aneinander und mit grossem geschell allerhand spilleut. Bei dem Nachtmahl : *ein kostlich essen hetten euer gnaden koch zugericht, trugen vier ritter. was ein purk, und halbyrt, und in jedem thail sass ein knab, einer sang, der ander schlug di lauten, verporgen; uffen tisch lieff ein lebendiger hass und flohen vogel heruss...*

TRAUUNG : *und e.g. singer sungen die mess.*

TANZ : *und ist ain tanzhaus weiter und lenger dan zu Haydelberg, nach dunken ...; Sy tanzten nach kainem saitenspiel dan nach den trumpten; die haben die herzogen von Sachssen guet und gar frembd von clareten stimmen als hoch einer denken mag.*

3. 1474-VII-3/4. *Hochzeit in Urach:*

Graf Eberhard im Bart (v. Württemberg) & Barbara, Markgräfin von Mantua.

Ein *ausführlicher Bericht* bisher *nicht bekannt* geworden. *Drei* gleichlautende *handschriftliche Extrakte,* nach alten Vorlagen offenbar gegen Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben, überliefert in : HStA Stutgart, WR 373[d,e,f].

EMPFANG DER BRAUT am 3-VII : *Item als solch empfahen geschach wurden mein Herr vnd Frow gefürt vnder die kirchen, da M(ein) herr von Costentz (Bischof von Konstanz) stundt vnd Inen ain gemahelschafft macht. Item als das das geschach fürt man sy in in die kirchen, da gesungen vnd auf der orgel gemacht wardt Te deum laudamus.*

Danach Abendessen, Tanz, Beilager (ohne Erwähnung musikalischer Zeremonien).

Am folgenden Tag KIRCHGANG. Die *Messe* wurde vom Bischof von Konstanz zelebriert. Es *sang* die *pfalzgräfliche Kantorei* und der Organist des Pfalzgrafen wie der des Bischofs von Augsburg spielten auf der Orgel (zitiert nach WR 373[e], f. 7[v], 8 und 14.[25] Danach Festmahl mit Schauessen im Tanzhaus : *das erste, ein Werk darin drei Singer sassen, darauf ist gestanden ein Ess-Silber und darin ein Dattelbaum...*[26]

4. 1475. *Hochzeit in Landshut/Bayern:*

Herzog Georg der Reiche & Hedwig, Tochter des Königs von Polen.

Zeitgenössische Beschreibung (beendet 1482) durch *Hans Seybolt von Hochstetten an der Tunaw (= Donau) gelegen ettwen Klosterschreiber zu Säldental gewesenn* [hrsg. in : Beyträge zur vaterländischen Historie ... (Herausgeber : L. WESTENRIEDER), Bd. 2, München 1789, p. 105 ss.].

GÄSTE. — Kaiser Friedrich III., Herzog Maximilian (I.), Pfalzgraf Philipp, Graf Ulrich von Württemberg, Herzog Ernst Kurfürst und Albrecht von Sachsen, Markgraf Albrecht von Brandenburg, der Erzbischof von Salzburg, u.a.m. (NA, p. 106).

EINHOLUNG UND EMPFANG DER BRAUT (NA, p. 115 s., 135). — Die Braut wurde in Wittenberg abgeholt. Bei der Deputation befanden sich 6 *pfeyffer vnd pusawner* (wahrscheinlich 4 Posauner, da an anderer Stelle für *trumetter vnd pfeyffer* 10 Pferde erwähnt werden). Empfangen wurde die Braut *bey Sanndt Lazarus im Wismadtt.* Es waren *Trumetter, paugker vnd pfeyffer allda, die der kunigin vor Ritten vnd stättigs pliesenn vnd paugtten, Als bey den XI[c] unnd X* (sic!).

25. Der Graf (später Herzog) von Württemberg hatte damals also noch keine eigene Kantorei. Man lieh die Heidelberger (oder Amberger?) Kantorei mit Johannes von Soest aus. Darüber demnächst ausführlicher in meinen *Quellen und Forschungen zur Heidelberger Musikgeschichte bis 1622.* Der Name des Augsburger Organisten konnte trotz liebenswürdiger Unterstützung von A. Layer (Dillingen) noch nicht festgestellt werden.

26. Also ganz nach dem Vorbild der Amberger Hochzeit von 1474, das wiederum an Burgund orientiert war. Vgl. dazu das Fasanenfest von 1454 bei OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires,* p. p. H. Beaune et J. de Arbaumont, 4 Bde, Paris 1883-88, Bd. II, 340 ss sowie A. CARTELLIERI, *Am Hofe der Herzöge von Burgund,* Basel, 1926, p. 145 ss.

Trauung in St. Martin in Landshut (NA, p. 136). — Der Erzbischof von Salzburg traute das Paar *vnd alspalld nach dem vermalhen sungen des von Salzburg Singer vnd sein Organist Te Deum Laudamus...*

Der Hochzeitszug (NA, p. 141). — *Item der kunigin pliesen vnd pfyffen aus irer herberg in dy kirchen vnd von der kirchen wider in ir herberg vor bey den Hunndertt Trumetter vnd pfeiffer, das gab in der kirchen ein solch gedön, das einer nicht wol sein aigen wortt Hören mocht...*

Hochzeitsmahl (NA, p. 143). — *Auf denselben Tisch* (des Kaisers, Bräutigams, etc.), *haben Hertzog philipp pfaltzgraf und Markgraf Friedrich von Brandenburg das Erst Essen tragen, darinn knaben die sungen sassen...*[27]

Anwesende Musikanten. — Ausser den «Futterzetteln», die dem Bericht Seybolts (NA, p. 163-181) beigegeben sind, überliefern zahlenmässige Angaben zu den Musikern die Handschriften der Staatsbibl. München cgm 331, f. 122 ss (Futterzettel) und cgm 1953-1956 (Kosten der Hochzeit Herzog Georgs, f. 8 : *Ausgab der herollt, Trumetter, Pfeiffer vnnd annder Spiel leut auff der Hochzeit,* wobei cgm 1953 als Urform für cgm 1954-56 anzusehen ist). Mitunter ist die Zahl der Musikanten nicht angegeben. Diese kann dann aus der gezahlten Summe erschlossen werden, da der damals übliche Betrag 1 Gulden für jeden Musiker betrug. Es werden aufgeführt der

Kaiser (Friedrich III.) mit 5 Trompetern und 5 Pfeifern.
Markgraf Albrecht Kurfürst mit 13 Trompetern, Pfeifern und Paukern, sowie 2 Lautenisten und 2 Springern.
Herzog Ludwig von Bayern mit 10 Trompetern und Paukern.
Bischof von Trier mit 4 Pfeifern.
König von Ungarn mit 4 Pfeifern.
die Stadt Ingolstadt mit 2 Pfeifern.
Herzog Philipp (Pfalzgraf) mit 10 Trompetern u. Paukern und 5 Pfeifern.
Herzog Albrecht in Bayern mit 5 Trompetern und Paukern.
Herzog Christoff von Bayern mit 3 Pfeifern und 5 Trompetern.
Herzog Sigmund von Österreich mit 5 Trompetern.
Graf Ulrich von Württemberg mit 5 Trompetern.
Graf Eberhard von Württemberg mit 4 Pfeifern.
Bischof von Salzburg mit 5 Trompetern.
die Königin mit 15 Trompetern.

Ausserdem wird in cgm 1953 f. 8 nochmals eine Summe verbucht : *Des khunigs von polan Trumettern j^c g(ulden) R(heinisch).*

Über die Sänger des Erzbischofs von Salzburg, die als Geistliche begreiflicherweise nicht in dieser Abrechnung erscheinen, berichten die bisher bekannten Quellen leider nichts und auch nichts darüber, ob noch andere Kantoreien (etwa die Heidelberger) bei der Hochzeit zugegen waren.[28]

27. Vgl. Anm. 26! Da bei allen diesen Hochzeiten Pfalzgraf Philipp (der spätere Kurfürst in Heidelberg) anwesend war, könnte man vermuten, dass über Heidelberg bzw. die kurprinzliche Residenz in Amberg die anderen deutschen Höfe mit dieser burgundischen Sitte bekannt gemacht wurden.

28. Dass Herzog Georg der Reiche auch 1491 noch keine bedeutende Kantorei gehabt hat, scheint sich aus der Hofordnung aus diesem Jahr zu ergeben. Nachdem bei der Tischordnung zunächst nur die Trompeter genannt werden, heisst es dann : *Item vnnser Capplän, auch den Chor Schulern Im Sloss sol aus kuchen vnd keller geben werden ... vnd so die Chor Schuler, morgens nach dem singen, Ir Suppen geessen haben, sollen Sy von stund an abgeen, Ins Sloz, nitmer, bis widerumb zu Singzeit komen ...* (HStA München, Copialbuch *Allerlei Urkunden u. Verhandlungen* ..., f. 255-66 und (2. Kopie) f. 268-80). Vgl. Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern XVIII, Landshut 1874, p. 64-80 (Max Hirschberger).

5. 1481-VII-8. *Hochzeit in Köln:*

Herzog Wilhelm IV. von Jülich-Berg & Markgräfin Sibilla von Brandenburg.

Zeitgenössische Berichte, die etwas zur Musik aussagen, konnten noch *nicht aufgefunden* werden.

Die bisher bekannten kurzen Nachrichten (StA Düsseldorf, Ms. B. 198 nach Staatsbibl. München, Cod. germ. 2213 Bd. IX f. 174-206) erwähnen nur, dass die Trauung im Grashofe des Altenberger Hofes, verbunden mit einer schlichten Zeremonie, stattfand und von den Anwesenden die Kurfürsten von Köln und Trier, den Markgrafen von Baden, den Erzherzog [Maximilian (I.)] und den Markgrafen von Brandenburg.

Vgl. O. R. REDLICH, *Die Hochzeit des Herzogs Wilhelm IV. von Jülich-Berg mit Markgräfin Sibilla von Brandenburg am 8.VII. 1481 in Köln,* in : Zs. des bergischen Geschichtsvereins XXXVII (NF 27), 1904, p. 270-301.

6. 1489-XI-3. *Hochzeit in Soest:*

Herzog Johann II. von Cleve & Mechtild, Tochter des Landgrafen Heinrich von Hessen.

Bekannt ist lediglich ein *Auszug aus den Soester Stadtbüchern.* Dort heisst es:

Als der Herzog mit seiner Braut und Gefolge *in sunte Patroclus munster tor hoemysse gegangen, dair men ouck so tho festivaliter myt den engelschen clocken geludt und oppe den orgelen gespelt hefft...* (gedr. in : *Die Chroniken der deutschen Städte...,* Bd. 24, Leipzig, 1895, p. 78).

7. 1496-XI-21. *Hochzeit in Leipzig:*

Herzog Georg von Sachsen & Barbara, Tochter Kasimirs IV. von Polen.

Zeitgenössischer Bericht nicht bekannt. Alexander PUFF, *Die Finanzen Albrechts des Beherzten,* Leipzig, 1911 (= *Leipziger Historische Abhandlungen, H. XXVI)* erwähnt, dass alle Ausgaben für dieses Fest von der Leipziger Rentkammer bestritten wurden und behauptet, dass die Hochzeit mit «ganz enormen Aufwand» gefeiert worden sei, eine Behauptung, die vollkommen irreführend ist, da die Gesamtsumme, die für Trompeter, Pfeifer und andere Spielleute ausgegeben wurde, 146 Gulden 1 gr. betrug (Dresden, Sächs. Landeshauptarch. Loc. 8676 bl. 343[ab]).

Die Einzelposten lauten:

xxviij guld(en) des marggrauenn Tromether vnd pfeiffern.
xx guld(en) hertzoge friderichs Tromether vnd Sylber peugker.
xvj guld(en) des Bischoffs von Magdeburgks pfeyffernn vnd Tromethernn.
viii guld(en) den hennebergischen pfeyffernn.
ij guld(en) dem Vrgelsslaher Hertzoge friderichs.[29]
ij gulde(en) dem Lautenslaher auch hertzoge friderichs.
iiij guld(en) des vonn Swarcpurgcs pfeyffern.
ii guld(en) des marggrauen hansen Tromether.
iiii guld(en) hertzoge heynrichs vonn Braunswigs Tromethern.
ii guld(en) des von geraw Trumslaher vnd pfeyffer.
ii guld(en) der fürsten von anhaldt pfeyffer.
iiii gulden des Bischoffs vonn Magedeburgks harpffer.

29. Da der *Vrgelsslaher* ausdrücklich als Organist Friedrichs (des Weisen) bezeichnet und nicht im Zusammenhaug mit der Kantorei genannt wird, so könnte es sich um Paul HOFHAYMER gehandelt haben.

ii guld(en) Zweyen Tromeslahernn vnd pfeyffern von halle (= Halle|S.).
ii guld(en) hertzoge friderichs Zcyngkenblaser.
ii guld(en) Zweyen Tromeslahern auss der Slesige.
ii guld(en) mattes Lauten Slaher von der Lessnitz (= Lössnitz im Elbtal bei Dresden).
ii guld(en) Irn dreyen Swartzpurgischen pfeyffern vnd tromethern.
x gr Eynem gemeynem Sagk pfeyffer.
ii guld(en) des grauen von montfarts pfeyffern.
ii guld(en) heynczen Lauten Slaher vonn Nurlingen (= Nördlingen, Dioc. Augsburg).
ii guld(en) hansen pfeyffer awsem osterlande.
i guld(en) des von Kolditz (= Colditz im sächsischen Amt Rochlitz) pfeyffern.
i guld(en) dem Thurner (= Türmer, Turmwächter) vonn Torgaw.
i guld(en) dem keugkeler (= Gaukler = joculator).
iii guld(en) dem springer.
xii guld(en) dreyenn Thromethern des marggrauen, die auff der hoch Zceyt gedynth habenn| ii guld(en) xii gr. habenn die Selbigen Trom(m)ether In der herbrige vor Zcert.
i guld(en) Eynnem fechter.
ii guld(en) des pfalzgrauen Tromether, der mit dem Kurfürsten (= von Heidelberg) hie gewest auff hertzoge heynrichs beuehel.
vi guld(en) der SENGERIN *gegeben awss beuehel des hoffemeisters.*
v guld(en) vor Eyn Ringk hadt mein gnediger here der SENGERIN *geben lassen.*

8. 1500. *Hochzeit in Torgau:*

Johann der Beständige (der spätere Kurfürst von Sachsen) & Sophia von Mecklenburg.

Eine *detaillierte Hochzeitsbeschreibung* ist mir *nicht bekannt*, dagegen findet sich ein kürzerer *Bericht bei Spalatin*, der von einem Ungenannten neu herausgegeben wurde in : *Curiositäten der phys.-literar.-artistisch-historischen Vor-und Mitwelt*, Bd. IV, Weimar, 1815, p. 163-68. Darin heisst es (p. 167):

Da nun in der Schlosskapelle das fürstliche Brautpaar vermält worden, durch den Erzbischoff von Magdeburg, haben die Fürstlichen Sänger *gar schön gesungen ein Te Deum laudamus,*[30] *und sind dann Ihre F. G. unter Vortritt der Trompeter und Pauker zu dem Brautbett gegangen ... daselbst hat man sie zusammen gelegt mit grossem Geschall der Trompeten und Pauken ... Tags darauf war der Gang zur Kirche, wo das* Amt gesungen *wurde, in Begleitung der Orgeln...*

GÄSTE : Herzog Heinrich von Braunschweig.
Herzog Bogislaw von Pommern.
die Herzöge von Mecklenburg.

Die *fürstlichen Sänger :* das war die Hofkantorei Kurfürst Friedrichs d. Weisen, deren Mitglieder zu 1499 verzeichnet sind bei W. GURLITT, *Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage* (= Kongressbericht der Int. Ges. f. Musikwiss. 1930, Brüssel, 1930, p. 126).

30. Ein weiterer Bericht über die Trauung in der Martinskapelle im Torgauer Schloss am 2.3.1500 erwähnt, dass zwei Messen gesungen wurden *mit Hilf der Orgel, dreier Posaun und eins Zinken, desgleichen vier Krummhörner zum Positiv fast lustig zu hören* und dass am nächsten Tag beim Turnier *auf zweien Pfeifen und einer Posaunen gesetzte Motetten*, geblasen wurden (gedr. bei W. GURLITT, *Johann Walter...*, in : Luther-Jb. 1933, Jg. XV, p. 17).

9. 1502-IV-10. *Doppelhochzeit in Stendal:*

Kurfürst Joachim I. von Brandenburg & Elisabeth von Dänemark.

König Friedrich von Dänemark & Anna von Brandenburg (Schwester des Kurfürsten).

Zeitgenössische Beschreibungen konnten in deutschen Archiven und Bibliotheken *nicht aufgefunden* werden, auch die Archivalien müssen anscheinend zum überwiegenden Teil als Verlust gebucht werden. Das ist umso bedauerlicher als aus dänischen Rechnungen hervorgeht, dass bei dieser. Hochzeit Musikanten und Sängereien aus mitteldeutschen und nördlichen Gebieten Deutschlands in grosser Zahl anwesend gewesen sein müssen, von denen aus dieser Zeit noch recht wenig bekannt ist. (Vgl. dazu *Danske middelalderlige Regnskaber* 1. *Raekke* 1. *Bind. Hof og Centralstyre* (hrsg. von Georg GALSTER), Kopenhagen, 1953, p. 584, f.). Danach waren dort die *Trompeter* des Herzogs von Mecklenburg, des Markgrafen Friedrich, der Herzöge von Lüneburg und «Gulke» (= Jülich), des Grafen von Mansfeld, der Landgrafen von Hessen, der Herzöge von Sachsen und Braunschweig, ausserdem zahlreiche andere Musiker dieser Fürsten *(herpensleger, Pfeifer, Lutensleger)*. Besonders wichtig erscheint, dass die Anwesenheit der Kantorei Friedrichs des Weisen bezeugt ist, deren Bestand im wesentlichen noch dem von 1499 entsprochen haben wird (vgl. oben unter nr 8) sowie die der Kantorei des Markgrafen Friedrich. Zweifelsohne war auch die dänische Hofkantorei zugegen (einige Namen tauchen in den Rechnungen in diesem Zusammenhang auf. z.B. p. 718). Der damals noch sehr junge Kurfürst von Brandenburg, der Bruder des Kardinal-Erzbischofs Albrecht von Mainz, wird dadurch nachhaltige Anregungen für den Aufbau seiner Kantorei in Berlin-Cölln erhalten haben. Darauf einzugehen ist, zumal bei der überaus schwierigen Quellenlage, hier jedoch nicht möglich.

10. 1518. *Hochzeit in Augsburg* (während des Reichstages):

Markgraf Kasimir von Brandenburg & Susanna von Bayern (Schwester der Herzöge Wilhelm und Ludwig von Bayern).

Eine kurze *zeitgenössische Beschreibung* in:

Johann HASELBERG : *Die Stend des hailigen Rõmischen Reichs | ... so zu Augspurg ... auff dem yetzuerganngen | loblichen Reichstag erschinen | mitt zierlichen freüden der Fürstlichen hochtzeit | so der Durchleüchtig Hochgeborn Fürst Casimirus Marggraue zu Branndenbug &c gehalten ... Augsburg 1518.* (Exemplar : Stadtbibl. Augsburg).

Die TRAUUNG erfolgte durch den Cardinal Albrecht von Mainz. Danach Turnier auf dem Weinmarkt. *Nach dem allen ward die Fürstin vn(d) braut | durch Kay. M. (= Maximilian* I.) *zu jr herberg Erlich(e)n gelaitt | mit Busanen | pfeiffen vnd trum(m)eten | allerlay saitenspiel ward nit gespart* ... Am Abend war Tanz auf dem *Tanzhaus ... alldo was zwayerley melodey von zwayen Partheyen Baucken trummeter | die gar herrlich in ainander erhallen | mitsampt andern saitenspilen...* Beim TANZ *was zugericht ain Mumerey | in wõlcher etlich personen ... hofierten vor der braut mit kostlichem saitenspil* ... Am Donnerstag war KIRCHGANG, *Ir gemahel der Marggraue ritt auff der rechten seitten durch die Stat auff vnd auff | mit grossem Triumph | Busanen, Trum(m)etten | vnd allerlay Instrument(e)n der Musica | so yemands erdencken moch ... Vnd war solch* ampt *nach loblicher gewonhait ... ordennlich durch den Cardinal von Maintz vonbracht vnd aussgericht | mitt Kayserlicher maiestat singern...*

Der Personalstand der Hofkapelle Maximilians I., die hier bezeugt ist, dürfte im wesentlichen der Liste vom Januar 1519 entsprechen, die 6 Tenoristen, 6 Bassisten, 7 Altisten und 21 Singerknaben aufweist (Wien, Österr. StA, Abt. Haus-Hof u. Staatsarch., Obersthofmeisteramt, Sonderreihe 181|3), beim Tod Máximilians aufgestellt wurde und als «Capeln-Verweser» den Tenoristen

Gregorius Valentinan nennt, während unter den Altisten *Ludovicus Sennftl (Senfl)* erscheint.

Ein zweiter kurzer Bericht über die Brautmesse lautet:

Sie ist *mit grosser Solennität vnnd Zirheit vnnd sunnderlichen durch key. Mat. Cantores, Organisten, Passawner vnnd Zinckenplasser Triumphlich gehalten worden* [Weimar, Ernest. Gesamtarch. (heute : Thüringisches Landeshauptarchiv) D. 60].

Ein *dritter Bericht* von Georg Rixner (Dresden, Sächs. Landeshauptarch. Loc. 10670, p.5) ist unselbständig, deckt sich in etwa mit Haselberg, ohne die kaiserliche Kantorei zu erwähnen.

Es erscheint nicht ausgeschlossen, da sowohl Pfalzgraf Friedrich II. von Heidelberg wie der junge Ottheinrich (der später die verwitwete Susanne heiratete) an der Hochzeit teilnahmen, dass auch die Heidelberger Kantorei oder einige Mitglieder derselben in Augsburg waren. Ein strikter Beweis dafür ist jedoch nicht möglich. Dagegen dürfte der Eindruck, den hier Ottheinrich von der kaiserlichen Kantorei empfangen hat, bestimmend für den Aufbau seiner eigenen Kantorei in Neuburg gewesen sein.

11. 1526-VII-1-4. *Hochzeit in Königsberg/Pr:*

Herzog Albrecht von Brandenburg (Ansbach) & Dorothea (Tochter Herzogs Friedrich von Holstein u. Königs von Dänemark).

Zeitgenössischer Bericht.

Christoph von GATTENHOFEN, Bericht über die Vermählung des Herzogs Albrecht mit der Prinzessin Dorothea (gedr. bei Paul ZSCHACKERT, *Urkundenbuch zur Reformationsgeschichte des Herzogtums Preussen*, Bd. 2, Leipzig, 1890, nr. 498).

Beschrieben werden lediglich die Turniere (keine Materialien zur Musikgeschichte). Die öfters erwähnte «Hofordnung», die der Herzog in dieser Zeit erliess, ist *keine Hofordnung*, sondern eine *Ordnung im Frauenzimmer der Herzogin*, enthält mithin auch keine Nachrichten über Musik und Musiker.

12. 1526-IX-8. *Hochzeit auf Schloss Burg, Heimführung nach Torgau im Frühjahr 1527:*

Herzog Johann Friedrich von Sachsen & Sibylla (Tochter Herzogs Johann III. von Jülich-Cleve-Berg).

Eine *zeitgenössische Hochzeitsbeschreibung* ist mir nicht bekannt. Über die Festlichkeiten in Torgau liegen ein paar kurze Nachrichten vor, die A. ABER, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern* ..., Bückeburg-Leipzig, 1921, p. 84 veröffentlicht hat [aus Weimar, Thüring. Landeshauptarch. (ehemals Ernestin. Gesamtarch.) D. 58 IV und BB 4342]. Sie lauten:

Nach dem Einholen der Braut *haben dieselben Fürstin vnd frawenzimmer die brawt In die Schlosscapeln gebittet, des orts ein lobgesang christi Te deum laudamus In gesang, orgeln vnd anderer seitten spilen der Musica gebraucht worden* (aus D. 58 IV).

Ein *Ausgabeverzeichnis* (ib. BB 4342) nennt folgende Musiker:

1 fl. Erhart trommelslager Herzog Heinrichs von Mecklenburg.
1 fl. Claussen trometer Herzog Heinrichs von Mecklenburg.
1 fl. Ludwig trometer des Herzogs Heinrich von Mecklenburg.
1 fl. Michel Hoffmann, Herzog Heinrichs zu Sachsen Trommelslager.
1 fl. Thomas Herzog Heinrichs zu Sachsen Trommelslager.
11 fl. 10 Trometern vnd 1 paucker des Landgrafen zu hessen.
1 fl. hertzog Jorgen trometer.

2 fl. den Zinckenblaser.
2 fl. 2 pfeiffern graf Albin von Mandsfelds.
2 fl. eynem pfeiffer vnd 1 trommelschlaher der stat Zwenten (?).
1 fl. einem hackbrethschlaher.
2 fl. Herzog Ernst von Mecklenburg 2 trometern.
1 fl. Claussen dem harpfenschlaher.
7 fl. 3 trometern vnd 1 paucker M. g. frawen gülich (Jülich).
6 fl. 3 gr. M. g. frawn von gülich harpffenschlaher für 1 claid.

Woher Heinrich WIENS, *Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve*, Köln, 1959, p. 97-99, der sich ausschliesslich auf. K.W. BOUTERWEK, *Sibylla, Kurfürstin von Sachsen...*, in: Zs. d. bergischen Geschichtsvereins VII, Bonn 1871, p. 105-164 beruft, seine Kenntnis darüber hat, dass die Mitglieder der Klever Hofkapelle die Kurfürstin auf der Reise nach Torgau begleiteten, dort die Festlichkeiten musikalisch gestalteten und *in Abwechslung mit der sächsischen Hofkapelle in Torgau sich an der festlichen Stunde des Überreichens von Geschenken musikalisch beteiligten*, ist unerfindlich. BOUTERWEK berichtet darüber nichts, und in sächsischen wie in rheinischen Archiven konnten bisher keine Archivalien zu dieser Hochzeit gefunden werden, die etwas über Musik aussagen.

13. 1535-IX-26. *Hochzeit in Heidelberg:*

Pfalzgraf Friedrich (II.) & Dorothea von Dänemark.

Zeitgenössischer Bericht:

Peter HARER (Hochzeitsbeschreibung) (UB Heidelberg, Cod. pal. germ. 337).

Auszugweise gedr. bei Marc ROSENBERG, *Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses*, Heidelberg, 1882, p. 93.

Zu diesem Bericht, aus dem hervorgeht, dass der Pfalzgraf (spätere Kurfürst) Friedrich II. schon um diese Zeit eine eigene kleine Hofmusik in seiner Residenz Neumarkt (Oberpfalz) unterhielt, vgl. des Verf. demnächst erscheinende *Quellen und Forschungen zur Musikgeschichte Heidelbergs bis 1622*.

14. 1541-VI-14. *Hochzeit auf Schloss Chastelherault:*

Herzog Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg & Johanna von Navarra, Nichte Königs Franz I. von Frankreich.

(Die Ehe blieb eine Scheinehe und wurde später wieder gelöst.)

Ein REISEBERICHT, offenbar in der herzoglichen Kanzlei abgefasst, veröffentlicht bei W. HARLESS, *Zur Geschichte Herzog Wilhelm III. von Cleve-Jülich-Berg. Die Navarresische Heirat und des Herzogs Reise nach Frankreich*, in : Zs. des bergischen Geschichtsvereins I, 1863, p. 1-38, der Reisebericht p. 16 ss. Der Reisebericht ferner bei Th. J. LACOMBLET, *Düsseldorf, mit stetem Hinblick auf die Landesgeschichte aus urkundl. Quellen dargestellt*, in : Arch. f. die Geschichte des Niederrheins, V, Düsseldorf, 1865, p. 129-57.

Am 13. V. war die VERLOBUNG, *Hat man alsdan in die Trumpeten geblasen und desen auent anders nyt geschyt dan dantzen...* (HARLESS, p. 22 s.).

Am 14. V. HOCHZEIT. Trauung durch den Cardinal von Tourhon. Die Messe sang der Bischof von Ciston, die *in Musicken hochtytlich gezoungen wart* (ib., p. 23 s.).

Soweit von Musik und Sängern, Trompetern usw. die Rede ist, sind stets die Musiker des Königs von Frankreich gemeint. H. WIENS (cf. oben nr. 12) hat den Bericht völlig missverstanden,

wenn er unterstellt, dass der Herzog seine Kapelle nach Frankreich mitgenommen hat (p. 82 ss). Es heisst bei der Abreise nach Frankreich ausdrücklich, dass der Herzog *von Hamboich kloppers vnd postgewyse vssgeredent (ist). Und am Gudestage den XX. Aprilis mit wenig perden und luyden unbekantlicher wyse binnen Pariss gekommen (Lacomblet,* p. 129).

15. 1546-VII-18. *Hochzeit in Regensburg:*

Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg & Maria von Habsburg (Tochter Kaiser Ferdinands I.).

Ein *zeitgenössischer Bericht* des Dr. *Heinrich Bars gen. Olisleger* (Vorstand der clevischen Kanzlei) ist nach StA Marburg, Polit. Akten, Schmalkald. Krieg 1546-47 veröffentlicht worden durch F. KÜCH, *Die Hochzeit des Herzogs Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg 1546*, in : Beiträge zur Geschichte des Niederrheins (Jahrbuch d. Düsseldorfer Gesch.-Vereins), Bd. XVII, 1902, p. 101 ss.

Die musikalisch wichtigen Stellen lauten:

Am Vorabend (Tag des Ehevertrages) wurden *solennes vesperas* gehört und am Hochzeitstag *morgens solennem missam cum contione provincialis Augustinensium. Aver namiddaeg ist up der stat hous weder mit nit geringer pracht vesper gesongen und ... unser gn. h. der freulin Maria durch den cardinal von Auspurg ehelich bevolen und vermaelet worden, und waren daerby die koningin mit noch 4 dochtern ... Und hait der koning coenam magnam bereit ... und sint under dem essen allezeit omnis generis musices dair gewesen und raige bedreven, cantores bene 25, organiste, clavicymbaliste, tubicines, trompettes, suaviter sonantes violarum tactores numero 6, lutiniste 2, et fistulatores longis fistulis germanicis modulantes. Diceres deorum convivium ambrosia ac nectare cum gratiis et coetu nympharum convivantes dulceque melos afferentes. Cui accesserunt etiam suis furiis agitati duo poetae, qui epithalamia et hymeneum suum decantarunt ... A coena ist man in den groissen sael gegangen und heft mit pyfen und trommen deutschen dans angefangen, der keisser mit der braut fur ... und doch folgens die hertougen van Arschot, Savoien und des romischen konings soene etliche gaiiarden, aver wenich, sunst ist es bi den deutschen piffen und trommen gebleven.*

Zur Kantorei und den Trompetern Ferdinands I. in dieser Zeit vgl. Ludwig Ritter von KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien 1869, p. 121 s. und Fr. FIRNHABER, *Der Hofstaat König Ferdinands I. im J. 1554*, in : Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen, Bd. 26, 1861, p. 3 ss. (das Kapellverzeichnis p. 20-25).

16. 1551.-November. *Doppelhochzeit in Heidelberg.*

Zeitgenössischer Bericht

Nicolaus CISNER, *Descriptio eorum quae in nuptiis Generosorum comitum, Dni Philippi ab Hanaw ... et inclytae Virginis Helenae Illustr. Principis Joannis Palatin. Rheni Com. Spanheimensis filiae Item Dni Philippi Com. a Leiningen ... et Amaliae Com. a Zweybrück ... acta sunt Heydelbergae A° 1551 mense nouembri.* Heidelberg, 1552.

Exemplar : UB Heidelberg (z. Zt. nicht auffindbar).

17. 1555-XII-30. *Hochzeit in Tettnang:*

Graf Christoph von Fürstenberg & Barbara (Tochter des Grafen von Montfort)

Beschreibung nicht bekannt. Aber ein BRIEF des Grafen von Montfort *an Abt Gerwig von Weingarten.* Er ladet ihn zur Hochzeit ein und teilt ihm mit, dass Herzog Albrecht von Bayern wahrscheinlich auch kommen wird. *Dieweyl dann irn gnaden wie ir wussendt, mit der music ganz*

woll, bittet er Abt Gerwig mit seiner Kantorei und *was derselbigen anhängig* zu kommen und auszuhelfen. (HStA Stuttgart, Weingarter Missiven XXIII 318, gedr. bei H. GÜNTER, *Gerwig Blarer, Abt von Weingarten 1520-1567,* Briefe und Akten, Bd. II 402).

18. 1559-VI-6. *Tripelhochzeit auf Schloss Dillenburg:*

Johann (d. Ä.) von Nassau-Dillenburg & Elisabeth von Leuchtenberg.
Albrecht von Nassau-Saarbrücken & Anna von Nassau-Dillenburg.
Konrad von Solms-Braunfels & Elisabeth von Nassau-Dillenburg.

Eine gereimte BESCHREIBUNG dieser Hochzeit, verfasst vom Rentmeister Gottfried Hatzfeld, bewahrt das *Kgl. Hausarchiv in's-Gravenhage* (nicht ganz vollständig erhalten). Das Mscr. war mir noch nicht zugänglich.

Eine Abhandlung von F. W. GAIL, *Die dreifache Hochzeit im Hause Nassau-Dillenburg 1559,* in : Heimatblätter zur Pflege u. Förderung des Heimatgedankens, Beilage zur Dillenburger Zeitung, Jg XVII nr. 4 u. Jg XVII nr. 2 erwähnt die Anwesenheit von Künstlern, geht aber auf Näheres nicht ein. Anfragen blieben unbeantwortet.

19. 1561-Aug-25. *Hochzeit in Leipzig:*

Wilhelm von Oranien & Anna (Tochter des Kurfürsten Moritz von Sachsen)

Wohl mehr ein Panegyrikus als eine Beschreibung ist:

Blasius BRUN, *Ein Lobspruch von den hochlöblichen Thaten vnd Herkommen des durchl. hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Wilhelm Printzen von Uranien vnd der durchleucht. hochgebornen Fürstin vnd Fräulein Anna Herzogin zu Sachsen ... gemacht durch Blasium Brun 1561.*

Die Schrift war mir noch nicht zugänglich. Felix RACHFAHL, *Wilhelm von Oranien und der niederländische Aufstand,* II 1, Halle|S., der (p. 124 s.) auch auf die Hochzeit zu sprechen kommt, gibt an, dass die Trauung nachmittags um fünf Uhim grossen Festsaal des Rathauses zu Leipzig stattfand, anschliessend daran das Beilager und danach «mit grossem Gepränge das Festmahl». Er berichtet weiter, dass die folgenden Tage mit Turnieren, Ringrennen, Mummereien und anderen Lustbarkeiten ausgefüllt waren und es «jedenfalls eine der prächtigsten Hochzeitsfeiern jener Zeit (war)». Eine Quelle gibt Rachfahl nicht an, erwähnt jedoch in diesem Zusammenhang einmal eine «poetische Beschreibung des Festes» (wiederum ohne deren Verfasser und Titel zu nennen), mit der der *Lobspruch* gemeint sein könnte. Irgendwelche musikalischen Ereignisse erwähnt Rachfahl nicht.

Die beiden, ebenfalls von Rachfahl herangezogenen Historiker, sowohl der anonyme Verfasser, *Zuverlässige Lebensgeschichte der Prinzessin Anna, gebohrnen Herzogin zu Sachsen und Gemahlin des Prinzen Wilhelm I. von Oranien,* in : Ch. E. Weisses Neuen Museum für sächsische Geschichte 1802, III (178 ss) wie K. Wilhelm BÖTTIGER, *Wilhelms von Oranien Ehe mit Anna von Sachsen,* in: Historisches Taschenbuch 1836, VII (80 ss) sind wesentlich zurückhaltender, und besonders Böttiger (p. 110) bedauert, «dass von den Festlichkeiten selbst so wenig auf uns gekommen ist». Böttiger berichtet nur, dass die Festlichkeiten 7 Tage lang währten, 17 fürstliche Personen anwesend waren und die Trauung in der Nicolaikirche stattfand (was richtiger sein dürfte als die Angabe Rachfahls «im Rathaus»). Böttiger verweist dabei auch auf Bruns *Lobspruch.*

R. WUSTMANN, *Musikgeschichte Leipzigs,* Bd. I, Leipzig-Berlin, 1909 (p. 80), auch ohne Quellenhinweise, weiss zu berichten : «Die grossen Leipziger Barockhochzeiten beginnen mit der Vermählung einer sächsischen Prinzessin an Wilhelm von Oranien zu Leipzig auf dem Rathaus und

in der Nicolaikirche Ende August 1561. Am 24, VIII. ritten die Hochzeitgeber Kurfürst August und die fürstlichen Gäste dem Bräutigam auf der Frankfurter Landstrasse entgegen, voran 2 Paar Heertrommler und 24 Trometer; bei der Rückkunft zur Stadt hörte man sie über die Felder blasen, und die Heerpauke ging gewaltig drein. Bei der Trauung

In der Kirchen wohl auf dem Chor
des Fürsten Cantorei do war,
Sangen mit ganz fröhlicher Stimm,
Lobten Gott und auch dankten ihm,

dabei blies man mit Instrumenten; am Schluss wurde ein Tedeum mit der renovierten Orgel musiziert». Das klingt ganz so, als habe Wustman den *Lobspruch* benützt und hinsichtlich der Orgel Leipziger Archivalien.

Dass die Hofkantorei des Kurfürst August *(Des Fürsten Cantorei do war)* bei den kirchlichen Zeremonien sang, darf also als gesichert betrachtet werden. Aber es werden auch seine *Welschen Instrumentisten in der Musica* gewesen sein, die bei den folgenden Festlichkeiten in erster Linie die *Mummereien* bestritten haben. Ein Kapellverzeichnis von 1560-61 konnte noch nicht aufgefunden werden; aber es wird sich nur unwesentlich von dem aus dem Jahre 1555 unterschieden haben, das M. FÜRSTENAU, *Beiträge zur Geschichte der kgl. Sächsischen musikalischen Kapelle,* Dresden, 1849 (p. 24-26) abdruckte. Kapellmeister über 4 Bassisten, 8 Altisten, 7 Tenoristen, 13 Kapellknaben, und 3 Organisten war damals *Mattheus Le Maistre.* Dazu kamen 7 *welsche Instrumentisten (Anthonius Scandellus, Zerbonius Besutius, Matheus Besutius, Benediktus, Gabriel und Quirinus Tola sowie Zacharias, der neue Zinkenbläser).*

Ob noch andere Kantoreien zugegen waren, ist vorläufig nicht zu entscheiden.

20. 1561. *Hochzeit in (Hohenzollern-) Sigmaringen:*

Näheres nicht bekannt.[31]

Aus einem Brief des schon erwähnten Abtes von Weingarten, Gerwig Blarer, geht hervor, dass die Sigmaringer Hofmusik viel zu wünschen übrig liess, denn Gerwig schreibt, seine Kantorei sei unterwegs und müsse bei der Hochzeit einer Tochter Karls von Sigmaringen aushelfen, um dessen *elende musica und cantorei zu ergenzen* (HStA Stuttgart, Weingart. Missiven XXV 371).

21. 1568-II-21. *Hochzeit in München:*

Herzog Wilhelm V. & Renata von Lothringen.

Zeitgenössische Beschreibungen:

1. Massimo TROJANO, *Discorsi delli Trionfi... fatte nelle sontuose nozze dell'Illustrissimo e Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo Nell anno 1568 a 22 di februaio,* München, 1568.

2. Friedrich WÜRTHMANN, *Die Vermählungsfeierlichkeiten des Herzog Wilhelm V. von Bayern mit Renata, der Tochter des Herzogs Franz I. von Lothringen* in *München im J. 1568,* München, 1842 (eine freie Übersetzung der «Discorsi» von M. Trojano.).

3. Nicolaus REUSNER, *Principum Boiariorum et Palatinorum Sylvula. Accessit Epithalamium in nuptias illustrissimi principis Guilhelmi Boiariae Ducis,* Lauingen, 1568.

31. Ein Buch von † E. F. SCHMID, *Musik an den schwäbischen Hohenzollernhöfen in der Renaissance,* das noch dieses Jahr erscheinen soll, wird darüber vermutlich Aufschluss geben.

4. Hans WAGNER, *Kurtze ... beschreibung des durchleuchtigen ... Herrn Wilhelmen Hochzeitlichen Ehren Festes*, München, 1568.

5. Heinrich WIRRE, *Ordentliche Beschreibung der fürstlichen Hochzeyt, die da gehalten ist worden durch den durchleuchtigen, hochgebornen Fürsten und Herrn Wilhelm*, Augsburg, 1568.

Eine Abbildung von den Hochzeitszeremonien in der Münchner Frauenkirche bei C. M. Freiherr von ARETIN, *Altertümer und Kunstdenkmäler des bayrischen Herrscherhauses*, München, 1854-71.

An neuerer Literatur ist dazu zu vergleichen Berndt Ph. BAADER, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelm V.*, Leipzig-Strassburg 1943 und Wolfgang BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel-Basel 1956 sowie *ders., Orlando di Lasso. Studien zur Musikgeschichte Münchens im Zeitalter der Spätrenaissance*, in: Zs. für bayer. Landesgeschichte Bd. 19, 1956 (p. 459 ss).

Boetticher macht mit Recht darauf aufmerksam, dass als Ergänzung zu Trojano die *Ordentliche Beschreibung* von Heinrich WIRRE herangezogen werden sollte, die musikgeschichtlich noch nicht ausgewertet sei. Aber es handelt sich wirklich nur um eine «Ergänzung», durch die eine Beschreibung des Festes «farbiger» geschildert werden kann, substantiell bieten alle diese Beschreibungen über Trojano hinaus nichts von Bedeutung. Als Beispiel diene WIRRES Beschreibung der *Ceremonien In der kirchen* (Staatsbibl., München cgm 1957, f. 26):

Darnach so hat man Gfiguriert,
In der Kirchen wie sich geburt...

22. Januar 1569. *Hochzeit in Heidelberg:*

Landgraf Philipp der Jüngere von Hessen-Rheinfels & Anna Elisabeth (Tochter des Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz).

Zeitgenössischer Bericht wohl nicht vorhanden.

Der Heidelberger Hof verfügte damals nicht mehr über eine eigene Hofmusik (abgesehen von den Hoftrompetern und einigen Instrumentisten). Aus Briefen des Pfalzgrafen Johann Casimir und Kurfürst Friedrich III. (HStA München, Fürstensachen 1002 a und 1003) geht hervor, dass Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg (Ansbach) seine Hofmusik zur Verfügung stellte.

Der Organist und Komponist Bernhard AMENREICH, der damals in Heidelberg immatrikuliert war, widmete dem Paar ein Hochzeitslied (verschollen), das dem Landgrafen gefallen haben muss, denn er nahm anschliessend Amenreich in seine Dienste und übertrug ihm die Organisation einer kleinen Hofkapelle auf seinem Residenzschloss Rheinfels (vgl. dazu die aufschlussreiche Studie von K. E. DEMANDT, *Landgraf Philipp der Jüngere von Hessen-Rheinfels*, in: Nassauische Annalen, Bd. 71, 1960, p. 56-112).

23. 1569-IV-25. *Hochzeit in Heidelberg:*

(2. Ehe) Kurfürst Friedrich III. von der Pfalz & Amalia von Moers.

Zeitgenössische Beschreibung:

PETRUS REYDANUS DAVENTRIENSIS : *Akpoetixix in nuptias ... principis ... D. Friderici ... Et ... D. Ameleiae a Nouaquila, ex inclita familia Comitum de Moers..., Heidelbergae ... 1569.* (Exemplar : UB Heidelberg, May'sche Broschüren IV 7 b).

Das Gedicht gibt keine musikgeschichtlichen Aufschlüsse.

Aus den schon erwähnten Briefen Friedrichs III. und Johann Casimirs (HStA München, Fürstensachen, 1002 a und 1003) geht hervor, dass wiederum der Markgraf Georg Friedrich von

Brandenburg (Ansbach) seine Hofmusik zur Verfügung stellte,[32] im übrigen die Hochzeit ohne grosses Gepränge stattfand *(obwoll vnser freundlicher Lieber Herr vnd Vatter dernselbst vnd Jeziger Zeit gelegenheit nach fast niemandt Zuberuffen vorhabens)*. Andere Hofkapellen werden demnach nicht in Heidelberg gewesen sein.

24. 1570-VI-4. *Hochzeit in Heidelberg:*

Pfalzgraf Johann Casimir & Elisabeth (Tochter des Kurfürsten August von Sachsen).

Zeitgenössischer Bericht nicht vorhanden, nur ein:

Epithalamion in nuptias illustrissimi principis ac D. D. Johannis Casimiri comiti Palatini Rheni ... & D. D. Elisae Saxoniae Principis, &c potentissimi principis ac D. D. Augusti, Ducis Saxoniae ... F(iliae), scriptum ab Henrico Xenandro Altkirchio. Heydelbergae excvdebat Michael Schirat, A° 1570 (Exemplar : UB Halle -S., V c 2504).

Musikgeschichtliche Aufschlüsse gewährt das *epithalamion* nicht. Die archivalische Überlieferung ist sehr schlecht, bedauerlich besonders deswegen, weil diese Hochzeit ein Treffen der bedeutendsten protestantischen Fürsten Deutschlands bildete und angesichts des gleichzeitigen Reichstages im benachbarten Speyer den Charakter einer Front gegen Habsburg und die katholische Partei in Deutschland erhielt. Schon aus diesem Grund wird es auch an äusserer Prachtentfaltung nicht gemangelt haben.

Einigen Aufschluss gewähren die beiden «Furierzettel», die sich im StA Düsseldorf und im Sächsischen Landeshauptarchiv zu Dresden erhalten haben. Beide, davon der Dresdner nicht ganz vollständig, wurden veröffentlicht von W. HARLESS, *Relation über die Hochzeit des Pfalzgrafen Johann Casimir mit Elisabeth, Herzogin zu Sachsen in Heidelberg (4. Juni 1570)*, in: Zs. des bergischen Geschichtsvereins XXXIII (1897), Elberfeld, 1898, p. 101-112. Daraus geht hervor, dass sich im Gefolge des Kurfürsten von Sachsen nicht nur dessen *Trompeter, Herpaucker, Pfeiffer und Drummenschleher* befanden, sondern auch *Welsch Instrumentisten und Sengerwagen*, mithin vermutlich der grösste Teil der kursächsischen Hofmusik.[33] Da ein Kapellverzeichnis aus dieser Zeit bisher nicht zugänglich war, können die Musiker leider nicht namhaft gemacht werden. Als sicher darf nur angesehen werden, dass ANTHONIUS SCANDELLUS (damals Kapellmeister) in Heidelberg anwesend war.

Aus dem wiederholt zitierten Briefwechsel (HStA München, Fürstensachen 1002a und 1003) geht hervor, dass wiederum von Heidelberg aus die Hofmusik des Markgrafen von Brandenburg (Ansbach) erbeten (und bewilligt) worden war. Ob auch die anderen Fürsten ihre Hofkapellen mitgebracht hatten : der Herzog Adolf von Holstein, der Herzog Ludwig von Württemberg und der Herzog Ulrich von Mecklenburg konnte noch nicht ermittelt werden. Die Anwesenheit der Stuttgarter Hofkapelle ist jedoch fast als sicher anzunehmen, da zwischen Stuttgart und Heidelberg in jenen Jahren sehr enge Beziehungen bestanden und die württembergische Hofmusik wiederholt zu ähnlichen Anlässen abgeordnet wurde. Die württembergische Hofkantorei liesse sich, falls nicht

32. Hiernach ist Fr. W. SCHWARZBECK, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen Johann Friedrich* (1686), Diss. München, Emsdetten W. 1939, p. 51 zu berichtigen, der ohne einen Gegenbeweis zu liefern behauptet, dass es sich bei der ausgeliehenen Musik nicht um die Hofmusik des Markgrafen von Ansbach-Bayreuth, sondern nur um die kurbrandenburgische Hofmusiker gehandelt haben könne.

33. Sicherlich nicht die gesamte Hofmusik, weil bei weiten Reisen die Fürsten nur einen auserlesenen Teil ihrer Kantoreien mitzunehmen pflegten. Anlässlich des Reichstages zu Regensburg (1575) erhielt z. B. Scandellus vom Kurfürsten den Befehl *aus jeder Stimme* drei Personen *nicht nach Gunst, sondern welche am besten bestimmet*, desgleichen 6 Knaben und sämtliche Instrumentisten mitzunehmen (M. FÜRSTENAU, *Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola ...*, in: Arch. f. d. Sächs. Geschichte IV, Leipzig 1866, p. 197). So wird es wohl auch bei der Heidelberger Hochzeit gehandhabt worden sein.

noch eindeutige Angaben aufgefunden werden sollten, gegebenenfalls aus G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Christoph,* in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, NF. Stutgart, 1898, 136 ss. rekonstruieren. Für die Brandenburgisch-ansbachische Hofkantorei dagegen fehlen vorläufig entsprechende Anhaltspunkte.

Überliefert in StA Zürich (E. II. 342, p. 620, publiziert in: Zwingliana I, p. 180 s) ist ferner noch eine Relation über den Einzug der Braut in Heidelberg (kopiert von Bullingers Hand), die musikgeschichtlich jedoch bedeutungslos ist.

25. 1570-v-4. *Hochzeit in Prag:*

König Philipp von Spanien & Anna, Tochter Kaisers Maximilian II.

Ein Verzeichnis der Feierlichkeiten (4 Blätter) ist überliefert im Archiv Haus Busch bei Wichterich (nach A. Tille, *Übersicht über den Inhalt der kleineren Archive der Rheinprovinz,* Bonn 1901, p. 42, nr. 41).

Dieses Verzeichnis konnte noch nicht eingesehen werden.

26. 1571-viii-26. *Hochzeit in Wien:*

Erzherzog Carl von Österreich & Maria von Bayern.

Zeitgenössische Beschreibungen:

1. Heinrich Wirrich, *Ordenliche Beschreibung des ... Beylagers ... Herrn Carolen Erzherzog zu Österreich ... mit Frl. Maria geb. Herzogin zu Bayern, den 26. August in Wien ... Wien 1571* (Exemplar : Stadtbibl. Mainz).

2. Wenzel Sponrib, *Warhaffte Beschreibung ... Graz 1572* (Exemplar : Stadtbibl. Mainz, GM 1572 a 2).

Beide Beschreibungen bieten musikgeschichtlich nur Unwesentliches. Mehr Aufschluss versprechen dazu Münchner Archivalien (HStA München, Fürstensachen 416 und die Hofzahlamtsrechnungen 1571 f. 146 ss bzw. 1572, f. 145).

Die sehr interessanten Verzeichnisse der Hofmusik des Erzherzogs aus den Jahren 1582, 1587 und 1590 veröffentlichte H. Federhofer, *Matthia Ferrabosco,* in: Musica disciplina, vol. VII, 1953, p. 205-33.

27. 1577-ii-17. *Hochzeit in Berlin:*

Herzog Johann von Pommern & Erdmuthe (Tochter des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg).

Eine *Beschreibung* ist mir *nicht bekannt, aber eine Ordnung des Churfürsten zu Brandenburg &r Freuleins Heimbfurung nach Stettin* (gedr. von E. Bodemann, *Kleine Beiträge zur Geschichte des kurbrandenburgischen Hofes im 16. Jahrhundert,* in: Zs. des Historischen Vereins für Niedersachsen, Jg. 1886, p. 331-37).

Anordnungen für die Kantorei darin nicht erwähnt, jedoch verschiedene Aufgaben, die den Trompetern, Pfeifern und Trommelschläger zufielen.

28. 1573-x-15. *Hochzeit in Königsberg-Pr:*

Markgraf Albrecht Friedrich von Brandenburg & Maria Leonore (Tochters Herzogs Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg).

Zeitgenössische Beschreibung:

Herrliche | Warhaffte Beschreibung | der beyder Fürstlichen Heimfahrt | so mit dess Durchleuchtigen vnd Hochgebornen Fürsten vnd Herrn | Herrn Wilhelmen | Hertzogen zu Gülich Cleue vnd Berg | Grauen zu der Marck vnd Rauensberg | Herrn zu Rauenstein | &c zweyen ältern Töchtern | Hertzogin Maria Leonora in das Landt zu Preussen | vnd Hertzogin Anna | in das Fürstenthumb Neuburg | in der obern Pfaltz | zu vnterschiedlichen Zeiten beschehen. Allen Hohes vnd nidrigs Standes Personen | nützlich vnd lustig zu lesen. Getruckt zu Franckfurt am Mayn | Anno M.D.LXXVI.

(Exemplar : Staatsbibl. München, L. eleg. m. $\frac{271}{b}$).

Die Vorrede des Buchhändlers Sigmund Feyerabend, datiert vom 23. III. 1576, an den Grafen Herman zu Manderscheidt vnd Blanckenheim erwähnt, dass ihm (Feyerabend) *newlicher Zeit ein Summarische Verzeichnuss zukommen* ist, *welche mir so wol gefallen ... dass ich sie zu trucken fürgenommen.* Die Publikation gehört also zur Gattung der in jener Zeit immer grössere Bedeutung gewinnenden *Zeitungen.*

Beschrieben wird die Reise von Düsseldorf bis Königsberg zu der trostlosen Hochzeit (beim Herzog von Preussen zeigten sich schon deutliche Anzeichen seiner späteren akuten geistigen Erkrankung). Beim Empfang in Königsberg liess sich der Herzog entschuldigen, an seiner Stelle war sein *lediges Ross* unter *dem Haufen 12 Trummeter vnd 4 Heerpaucken* und *mit betrubnuss (zog man) in die Stadt. Auf dem «Kneiphof» war ein Arcus triumphalis errichtet, bey demselbigen oben auff | sein auch ettliche kunstreiche Musici gestanden | Welche die durchreitende mit allerhandt lieblichen herrlichen Spielen | von Cornetten vnd Schalmeien verehret...* Vor den Pforten des Schlosses wurde ein Freudenfeuerwerk abgebrannt, und dort empfing der Herzog von Preussen seine Braut *mit traurigem geberde | gar schlechtlicher weise | ohne einich wort sprechen.* Am 3. Oktober sollte das Beilager sein *aber vmb des Hertzogen vnuermögenheit | solchs verblieben.*

Am 15. Oktober fand schliesslich die Eheschliessung statt *vff einem Saal ... nicht weit von dess Hertzogen kammer.* Danach Mahlzeit und *Dantz.* Die Abendmahlzeit fand in kleinstem Kreise statt *Inn massen dann der Herr Breutigam vber solcher malzeit gantz stillt | ohn einich ergetzung vnd conuersierung | weder zu dero Gemahel noch dem Herrn Vater ... gesessen ...* Als das Paar zum Beilager geführt wurde, weigerte sich die junge Herzogin, *doch vff erfordern vnd beywesen m. g. H | gefolgt vnd geblieben.*

Unter diesen Umständen wird auch der Musik nicht viel Raum gewährt gewesen sein. Eine Jülicher Hofmusik war schwerlich zugegen. Der *Guelichische Futterzettel* erwähnt nur 5 *Trumeter,* eine Zahl, die bei Reisen Herzog Wilhelms fast immer genannt wird. Es wäre jedoch denkbar, dass der Kapellmeister Herzog Wilhelms zugegen war. Das Preussische Haushaltbuch erwähnt nämlich unter dem 26. X. 1573 : *Drei M. dem Gulischen Componisten | hatt m. g. H. etzliche Carmina dedicirtt. 26. Octobris* (mitgeteilt von M. Federmann, *Musik und Musikpflege z. Zt. Herzog Albrechts,* Kassel 1932, p. 147). Federmann glaubt, es habe sich um einen der Jülischen Trompeter gehandelt, die in diesem Jahr in Königsberg sich aufhielten und am 22. Oktober vom Herzog eine Verehrung von 150 Mark erhielten. Federmann hat offenbar von der Hochzeit keine Kenntnis gehabt. Es kann sich jedoch in diesem Zusammenhang nur um die Überreichung von Hochzeitscarmina gehandelt haben und der «Komponist» kann kein anderer gewesen sein als Martin Peudargent, wobei nur die Frage offenbleiben muss, ob er die «carmina» hat überbringen lassen oder ob er sie selbst in Königsberg überreicht hat. Aufgeführt wurden sie sicher von der Königsberg Kantorei.

Zu der kleinen Königsberger Kapelle ist zu vgl. Federmann (l. c.) und A. Mayer-Reinach, *Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578-1720,* in: SIMG VI, p. 34-5.

29. 1574-IX-26-29. *Hochzeit in Neuburg-Donau:*

Pfalzgraf Philipp Ludwig & Anna (Tochter des Herzogs Wilhelm III. von Jülich-Cleve und Berg).

Zeitgenössische Berichte:

1. Nicolaus REUSNER, *Carmen in nuptiis illustr. principis D. Philippi Ludovici comitis Palatini ad Rhenum, Ducis Boiariae, ... : Ac inclytae virginis, Anna, illustr. principis Gvilielmi ducis Juliacencis ... &c filiae.*

Lavingae, MDLXXIIII mense Augusto | (Exemplar : UB Tübingen, DK II 136).

Wie schon aus dem Datum hervorgeht keine Beschreibung, sondern ein Glückwunsch, der aber auch hinsichtlich der Geschichte beider Häuser keine musikgeschichtlichen Aufschlüsse bietet.

2. *Herrliche | Warhaffte Beschreibung etc. Frankfurt a. Mayn | Anno M.D.LXXVI* (vgl. unter nr. 27 den vollständigen Titel und Fundort).

Wiederum beginnt die Schilderung mit der Reise, die von Weissenkirchen bis nach Worms auf dem Rhein und von dort über Speyer (Gottesdienst im Dom), Bruchsal, Stuttgart bis nach Donauwörth mit dem Wagen, dann wieder auf der Donau zu Schiff zurückgelegt wurde. Von Mittelbrunn aus erfolgte der festliche Einritt nach Neuburg. Danach erzählt der Berichterstatter (p. 72 ss):

In dem handstreich oder ehelicher Befehlung | dieweil die nit zu der ankunfft geschehen | sondern biss auff folgenden tag verschoben | sollte man mit der Hochzeiterinn vnd jrer freundschafft | vor welcher etliche Windlichter zu tragen, in ein Saal gehen | dahin Hertzog Philips Ludwig auch erscheinen | vnd der Hofprediger daselbst stehen | durch die Music ein Psalm | so zu disem Actu sich fügt vnnd dienlich | gesungen | der handtstreich folgendts geschehen | nach demselben das Te Deum laudamus, gesungen werden ...

Am 27. IX. KIRCHGANG zu ehelicher Befehlung ... *vnnd hat vmb solcher zeit (zwischen 3 und 4 Uhr nachmittags) Hertzog Philips Ludwig von seiner F. G. mit vielen Trommeter einer Heerpaucken | so vorher gangen | ... sich auff den grossen Saal verfügt ... vnnd haben in dem Hof vnden an vier örter etliche Trummenschlager vnd Pfeiffer gestanden, die als baldt man in die Trommeten gestossen jre Trummen auch gerürt | vmd darauff gespillt.*

Die *Braut* wurde auf den Saal geführt *unter Vorantritt der Hertzogen von Beyeren Instrumentisten | in den Cornetten lieblich gespilt.*

Nach gehaltenem Actu (d. h. der Trauung) wurde Musicirt | gespilt | in die Trommeten geblasen | vnnd auff die Heerpaucken geschlagen.

Danach Hochzeitsmahl und anschliessend *Tantz gehalten | durch die Trommeter darzu gespilt.*

Am 28. IX. wurde die Morgengabe besprochen *darnach in die predigt mit den Instrumenten | vff den grossen Saal gangen,* wo die Überreichung der Geschenke erfolgte, etc. Am 29. IX. fand ein Ringrennen statt.

Wertvoll ist die Beschreibung wiederum in erster Linie wegen der im Anhang gegebenen «Futterzettel» (Furierzettel). Ihnen kann nicht nur entnommen werden, welche Fürsten zur Hochzeit erschienen waren, sondern der Futterzettel der Bayernherzöge (Albrecht und Ferdinand) verzeichnet diesmal sogar namentlich die Mitglieder der Hofkapelle, die sie nach Neuburg mitgenommen hatten:[34]

34. Gleichzeitig beweisen diese Futterzettel, dass man sie nicht immer ganz gutgläubig hinnehmen darf. Hier z. B. ist dieses Kantoreiverzeichnis irrtümlich unter dem Gefolge des Markgrafen von Baden eingeordnet worden. Auch sind die Futterzettel, vor allem wenn sie nicht von einem Augenzeugen und unter Benutzung der «amtlichen» Verzeichnisse angefertigt bzw. kopiert wurden, öfters unvollständig, da sie nicht im Hinblick auf die Personen, sondern die mitgeführten Pferde aufgestellt wurden. Es ist durchaus möglich, dass in manchen Fällen

Orlando Capelmeister-Fossa-Hans Fischer-Gallbo-Schenssleder-Heinrich-Joachim-2 Singerknaben-Frantzisco-Filleno-4 Brüder-Hanns Organist-Babtista-Hauboldt-Mathies-Christof-Cerbani-Herculus-Josquinio-Ihuo Organist-Maleeten.

Ob der badische Markgraf seine Hofmusik mitgebracht hatte,[35] geht aus diesem Verzeichnis nicht hervor. Das Gleiche gilt für den Landgrafen Wilhelm zu Hessen. Pfalzgraf Ludwig, der wohl als Stellvertreter seines Vaters, des Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz erschienen war, hatte keine eigene Kantorei. Aber bei Herzog Ludwig von Württemberg verzeichnet der Futterzettel ausser den 8 (?) Trompetern ausdrücklich 4 Pferde für den Singerwagen. Demnach war die Stuttgarter Hofkantorei ebenfalls zur Hochzeit erschienen unter ihrem Kapellmeister Ludwig Daser.[36]

30. 1575-November. *Hochzeit in Stuttgart:*

Herzog Ludwig von Württemberg & Dorothea Ursula (Tochter des Markgrafen Karl von Baden- Durlach)

Zeitgenössische Beschreibungen:

1. Nicodemus FRISCHLIN[37] *Libri septem de primis nuptiis illustrissimi principis ac domini, D. Ludouici, Ducis Wirtembergici & Teccij ... &c. cum illustrissima principe &c Domina, D. Dorothea Vrsula, Marchionissa Badensi &c Stuccardiae A° 1575 Mense Nouembri celebratis* (in: *Operum poeticorum Nic. Frischlini pars epica Argentinae 1598*). (Exemplar : Zweibrücken, Bibl. Bipontina L 1066, 1).

Im 3. Buch (p. 146) berichtet Frischlin über *Instrumenta musica in aula:*

Vtque aulae tetigere fores: tum pulsa frequenter
Tympana dant sonitum, spolijs instrata caninis.
Desuper harmonico completur pergula cantu:
Tibia cum lituis, & vocibus apta quaternis
Sambuca, Aoniaeque fides, & Lydia buxus:
Corneaque arguto conspirat buccina flatu.

noch Instrumentisten (z. B. Lautenisten, Harfenisten, Organisten) mitgenommen worden waren, deren Anwesenheit aus den Futterzeuteln deswegen nicht erschlossen werden kann, weil sie im Singerwagen oder einem anderen Wagen mitgefahren waren. Aber die Futterzettel sind andererseits eine wertvolle Hilfe, weil sie zumindest zeigen, welche Archivalien mit Aussicht auf Erfolg durchzuarbeiten sind. Das gilt in diesem Falle besonders für Baden, Württemberg und Hessen (also General-Landesarchiv in Karlsruhe, HStA Stutgart und StA Marburg).

Die Musiker der bayerischen Hofmusik, deren Namen im Futterzettel zum Teil verschrieben, z. T. nur mit Vornamen genannt sind, lassen sich anhand von W. BOETTICHER, *Orlando di Lasso*, in: Zs. für bayerische Landesgeschichte Bd. 19, 1956, p. 459 ss. und *Orlando di Lasso und seine Zeit* Kassel|Basel, 1959, sowie A. SANDBERGER, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig, 1894-95, leicht feststellen. Wir müssen hier aus Raumgründen darauf leider verzichten.

35. Über die Hofmusik der Markgrafen von Baden sind wir noch immer sehr schlecht unterrichtet. Auf Grund von Verzeichnissen über das Instrumentarium und Repertoire der badischen Hofmusik, die der Verfasser in Karlsruhe einsehen konnte, kann vorläufig nur die Vermutung geäussert werden, dass die Markgrafen eine qualitativ recht gute, aber zahlenmässig kleine Hofmusik unterhielten.

36. Da Namen leider nicht genannt sind, darf nur die Anwesenheit von *Daser* vorläufig als gesichert angenommen werden. Über den Bestand der Hofmusik als solcher kann man ein anschauliches Bild gewinnen aus G. BOSSERT, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, NF. Jg IX, Stuttgart 1900, p. 253-290. Offenbleiben muss allerdings die Frage, ob der Herzog seine gesamte Hofmusik nach Neuburg mitgenommen hatte. Auch hier würden Nachforschungen in Stuttgart vermutlich die gewünschten Aufschlüsse bringen. Im übrigen wären speziell zu dieser Hochzeit die reichen Bestände des StA Neuburg|Donau heranzuziehen, die von der musikwissenschaftlichen Forschung bisher so gut wie ganz unberücksichtigt geblieben sind.

37. Zu Frischlin vgl. David Friedr. STRAUSS, *Leben und Schriften des Dichters u. Philogen Nic. Frischlin* ..., Frankfurt-Main, 1856.

Danach beschreibt er den Kirchgang und die Trauung durch Lucas Osiander und fährt fort:

Jamque habitis praecibus, genialia carmina fundit
Musicus: atque octo redeunt discrimina vocum:
Testaque concordi subsultant limina cantu.

Beim Hochzeitsmahl beschreibt er die Vokalmusik folgendermassen (p. 152):

Postquam prima quies epulis, mensaeque remotae:
Tum quinquaginta vocum cantusque magistri
congeminant plausus: numerosque per alta volutant
Atria: dulcisonus fecit aurea sidera clamor.
Hic alij teneras imitantur gutture Nymphas:
Sirenumque modos aptis concentibus edunt.
Sublimes alij iactant super omnia voces
Tempora: & albentes numeris imitantur olores.
Sunt, qui demissis superant pulmonibus vrsos:
Murmuraque ingeminant e gutture ducat profundo.
Pars media voluit vocum sacrata tenere
Carmina: pars numeris circum sonituque vagatur.
Mox fide conspicuus, cytharam fecit alter Iopas:
Buccinaque, & Phrygiis intermodulatur arundo
Vocibus: impellit sambucae pollice claues
Musagetes: setoque chelys tractatur equino:
Et levibus digitis testudo intercinit icta.
Nona Demodici fuit olim gratia vatis:
Carmine qui fletum generosa mouit Vlyssi.
Non sic percussis sociauit carmina neruis
Qui citharae sonitu syluas, animosque ferarum,
Dis genitus vates, & saxa sonantia duxit.
Non sic Penelope plectro, suauique refecit
Phemius ore procos non carminis auctor Apollo,
Tam grata insonuit corda, aut dulcedina vocis.

(Darauf folgen (p. 155) nochmals Verse über die Musik beim Tanz).

Im 4. Buch wird der zweite Kirchgang beschrieben und das dazu komponierte *Canticum Lud. Daseri Archimusici Vuirtembergensis, duodecim vocibus:*

Nec mora bissenae iactantur in aethera voces,
Suave melos: laetumque canunt Hymenaeion: & aures
Grata cantores vocum dulcedine mulcent.
Ora modosque regit Daserus, in arte peritus.
Egregijque autor cantus, vocumque magister.
Vix tale Orlandus modulatur arundine carmen:
Vix Clemens, cantumqué fugans fugiensque vicissim:
Vix gravitate valens Josquini Musica prisci.

2. *Sieben Bücher | Von der Fürstlichen Würtembergischen Hochzeit | Des Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn | Herrn Ludwigen | Hertzogen zu Würtemberg vnd Theck | ... mit der Durchleuchtigen vnd Hochgebornen Fürstin vnd Frawle | Frawle Dorothea Vrsula | geborner Margräffin von Baden | &c zu Stutgart | Anno &c 1575 im Monat Nouember gehalten ... Erstlich in Latein beschriben | Durch Nicodemum Frischlinum P. L. ... Jetzund aber von newem auss dem Latein in Teutsch Vers oder Reimen transferirt | Durch Carolum Christophorum Beyerum von Speir. Tübingen 1578.* (Exemplar : UB Tübingen, L XIV 8.ª 4.º).

In der Vorrede sagt *Beyer*, dass er sich vor 18 Jahren in württembergische Dienste begeben habe, dann aber durch Vermittlung des Hzg Christoph Praezeptor an der *Particularschul vnd Paedagogio zu Oeringen (in der Herrschaft Hohenlo)* geworden sei. Ferner manches etwas ausführlicher gegeben habe: *...da ich ettwas mehr | dann in dem Latein ist | erfahren vnd erkundigt hab.*

Datiert ist die Vorrede 18. Oct. 1577, unterz. mit *Carolus Christopherus Beierus Spirensis, des Paedagogio zu Oringen in der Grafschafft Hohenlo Paedonomarcha.*

Das 1. *Buch* beginnt mit einer Beschreibung des Schlosses zu Stuttgart und der Hofkapelle:

«In disem Schloss gleich hart daran |
da dann die Sonn thut nidergahn |
Vnden im Hoff steht ein Capell ... (und)
In der Capellen hoch daselb
Steht oben vnder dem Gewelb
Ein lieblich künstlich Orgelwerck |
Mit güldin Knoepffen | mich vermerck |
Das doch so lieblich kan erklingen |
Als wann Engel zusammen singen |
Mit Laubwerck gschnitzet schön vnd wichtig |
Mit leibfarb Seiden fein durchsichtig.
Diss Werck mit vil Registern hell
Erklingt in der gantzen Capell.»

Das 2. *Buch* beginnt Aufzählung der geladenen Gäste und deren Empfang; dabei heisst es vom *Edel Vest Cuntz von Velberg* (p. 95):

«Vnd hat ein sonderliche frewd
Zu seiner zeit mit bscheidenheit
Mit seinen sechs Sackpfeiffern gut |
Die mit sechs Stimmen eim den Mut
Erfrewen | pfeiffen dapfer her |
Als wans ein gwaltig Music wer |
Dass einer gleich dazu muss lachen |
Dass sie einen so frölich machen:
Seind alle sechs zamen fein gestimbt |
Dass es zwar einen wunder nimbt |
Das sie zusamen sortisiern |
Ein ander so gar wercklich ziern.»

So bald ein Fürst einzog «gen Hoff» (p. 124) |

«.....
Da hub sich an ein solches blosen |
Int Trummeten ein solches stossen |
Ein lauttes schmeissen int Heertrummen |
Ein hartes baucken, bummen | brummen |
Dermassen ein Posaunenschall |
Dass in der gantzen Statt erhall |
Von Zincken | krumphoernern ein schreien |
Von Bomhart | Racketen | Schalmeien |
Dass einer gleich sein eigen wort
Bey jme selber nimmer hort.
Von Lauten | Geigen | Seitenspil |
Die ich jetz nit all nennen will.»

Der Einzug (im Wagen) der *Durchleuchtig Hochzeiterin* (p. 126):

«Vor jr die Trommeter her bliessen |
Gar starck in die Trummeten stiessen:
Da giengs Tara dra Tantaran |
Dass es laut bis in Gwülck hinan
So klar daher mit den Trommeten
Vnd mit den gar hellen Clareten.»

Das dritt *Buch.* (Am Hochzeitstag ordnete sich früh das Fussvolk (p. 141) u. zwar bei 2 *Fänlin* jeweils):

«der Drummenschläger zween |
Zween Feldpfeiffer mit jnen gehn
Mit Fingern gschwinde kontens greiffen |
Vnd bliessen starck in die Feldpfeifen |
Mit Klüpffeln schlugens in die Drumm |
Da gieng es Bum Bum Bidi Bum»

Erwähnt werden bei dem Zug (p. 149 ss.):

der Brandenburgisch Marschalck mit seinen Drommetern;
der Hessisch Marschalck mit seinen Drommetern;
der Anhaltisch Marschalck mit seinen Drommetern;
der Hennbergisch Marschalck mit seinen Drommetern;
die Württemberg. Herrn und Beamten mit Trommetern; *dann fährt der Dichter fort* p. 177).

«Als sie nun warn am Schloss schon dran |
Da giengs erst recht gewaltig an |
Mit Heerbaucken vnd den Trommeten |
Darzu mit den halben Clareten |
Auch auff den Gaengen in all enden
Höret man mit den Instrumenten
Ein Engelsüsse Music schon |
Mit eim lieblichen Klang vnd Thon |
Mit gar künstlicher Harmoney |
Vnd wol lautender Symphoney |
Von den Pusaunen | Zincken hell |
Von Flöten vnd Zwerchpfeiffen schnell |
Mit vier | mit fünffen | mit sechs stimmen |
Mit Seitenspilen | Clauizimmen |
Mit schreiend Pfeiffen vnd Schalmaien |
Dass eim das Hertze möcht erfrewen |
So gar hört man ein lieblich gsang
Durch alle Gwölb durchdrang der Klang»

Prozession in die Kirche (= Schlosskirche, und zwar zum ersten Zusammengeben; dabei heisst es p. 187):

«Darinn hort man die Sengerey
Hersingen mit acht Stimmen frey |
Gantz lieblich süss so herrlich Stück |
Dass es das Hertz im Leib erquickt.
Das Hochzeitlied daher erklang
Durch die Pusaunen vnd das Gsang |
Als man da horte Figurirn |
Vnd mit der Orgel modulirn.»

Predigt und Trauung durch Lucas Osiander (p. 188)
Nach der Trauungszeremonie (p. 190):

«Hub wider an zufigurirn |
Die Sengerey zumusicirn |
Mich acht Stimmen | dass es erschallt |
Im Gwelb | von Stimmen manigfalt |
Vom groben Bass | Tenor | Discant |
Vom hohen Alt vnd dem Vagant |
Dass die süss lieblich Concordantz
Des Menschen Hertz beweget gantz | ...»

Danach Beilager *Mit Gsang vnd hellem Frewdenklang,* dann 12 *Nachtmal.* Nachdem der erste Gang abgetragen war, begann die Tafelmusik (p. 196 ss.)

(am Rand : «Cantorey»:)
«Als man gleich hette dannen than
Die erste Tracht | da huben an
Wol an der zal fünffzig Person
Mit so gar edlem Klang vnd Thon
So süss vnd lieblich her zusingen |
Dass es im Saal weit wurd erklingen |
So starck vnd gwaltig giengs herauss |
Dass mans hort vberm Graben daus.

(am Rand : «Discant»:)
Die Discantisten ich hie mein |
Die Jungen sungen doch so klein |
So hoch | so rein wurd es erklingen |
Als hoert man jungen Meidle singen:
Die Stimmen so lieblich konten dehnen
Als werns Meerfraewle vnd Syrenen.

(am Rand : «Alt»:)
Die andern in die Hőh hersangen |
Mit jren Keelen wurdens prangen |
So lieblich konten colorirn |
Den Alt so herrlichen erzirn |
Dass mich die Stimm gleich wolt gemahnen
An das lieblich singen der Schwanen.

(am Rand : «Bass»:)
Ir ettlich brumbten tief daher
Mit grober Stim | gleich wie ein Beer |
Ein solch Thős auss der Gurgel rauch |
Dass einem brumbt selbs in seim Bauch
So gar hieltens ein groben Bass |
Dass es herbrummet vbert mass.

(am Rand : «Tenor»:)
Ir ettlich sungen | wie ich mein |
Nit gar zugrob | nit gar zu klein |
Sonder behielten mittel Stimm |
Dass andern Stimmen sie gezim |
Die man gemeinglich braucht zum Chor |
Man nennets freilich den Tenor.

(am Rand : «Vagant»:)
Ir ettlich sungen auff vnd nider |
Durch alle Stimmen hin vnd wider |
Jetz grob | jetz klein | dann nauff | dann rab |
Das doch dem Gsang ein Ziere gab |
Den andern Stimmen all zuhand |
Darub würd gnenet der Vagant.
Weil sie bey keiner Stimme bleibt |
Sonder | sich auff vnd nider treibt |
Gibt jeder Stim ein Zusatz gut |
Dem Quecksilber sich gleichen thut |
Weil sie jr selber lass kein rhuw |
So hin vnd wider lauft darzu.
Bald dise Music hatt ein endt |
Da kamen erst die Instrument |
Vnd machten erst der Frewden vil |
Die gar lieblichen Seitenspil |
Von Lauten | Harpffen | Virginalen |
Von Positifen vnd Regaln |
Von Geigen | Zwerchpfeiffen vnd Flőten |
Von Bombarten | Zincken | Ragőten |
Pusaunen vnd grossen Violn |
Die man all in den Saal must holn.
Da schlug gwaltig der Harpffinist |
Mit der Lauten der Lautinist |
Auff den Violn wurd drein gezogen |
Mit den von Haar gespanten Bogen.

(am Rand : «*Demodocus ist ein Griech. Harpffinist gewesen | so vber Tisch dem König Alcinoo die Harpffen geschlagen vnd drein gesungen. Such Homerum im 8. Buch von Vlysse. Vlysses ein listiger Griech. Fűrst.*»)

Verdembte Zincken | vnd sunst Pfeiffen |
Mit gschwinden Fingern konten greiffen |
Geschwinder dann ein Augenblick |
So ghrad pfiffen die besten Stück |
Die Noten traffen sie so pur |
Mit Doppelter Coloratur:
Dass auch wol weicht Demodocus |
Der vbertrefflich Musicus |
Der doch Vlyssem mit seim Gsang
Den Fűrsten klug zum weinen zwang.

(am Rand : «*Orpheus ist ein gwaltiger Poet gewesen | der ersten Poeten einer in Thracia.*»)

So lieblich | zirlich vnd so scharpff
Schlug Orpheus nie mit seiner Harpff |
Der doch Wald | Felsen mit seim Thon
Auch wilde Thier bewegt soll hon.»

Dann Tanz zu *Trompeten | Posaunen* u. *Heerpauken* (p. 201 s), anschliessend Ausrufen des Turniers für den andern Tag und nun, da der offizielle Tanz vollendet:

Dantz der Graffen nach den Seitenspiln vnd Instrumenten (p. 206).

Danach Geleit zum Brautbett mit *Drummen vnd Pfeiffen.*
Das vierdt *Buch.* (Der ander Kirchgang) Wieder L. Osiander. Nach Gebet (p. 231).

«Hub an die Fürstlich Sengerey
Zusingen mit zwölff Stimmen frey |
Ein trefflich gwaltig schönes Stück |
Den beiden mit zu wünschen Glück.

(am Rand : «*Stuck mit zwölff Stimmen | von Ludwig Daser | Wütembergischen Capellenmeister componirt.*»)

Die Senger das so lieblich sungen |
Die Stimmen in den Hälsen zwungen |
Dass es in Ohrn so lieblich klang |
Vnd hat regiret das Gesang
Der trefflich gwaltig Musicus,
Genant Ludwicus Daserus |
So in der Kunst erfahren gar |
Damals Capellenmeister war
Vnsers Gnedign Fürsten vnd Herrn
Von Würtemberg, berühmbt gar fern |
Der diss Stück | das man Figurirt |
Auch selber hatte componirt |
Dem Fuersten vnd auch der Fuerstinnen
Auss scharpffer Kunst vnd reichen Sinnen |
In aller Vnderthenigkeit |
Zu Ehrn | auff die Fuerstlich Hochzeit:
Dergleichen kaum Orlandus da
Hat gmacht | noch Clemens non Papa,
Den man doch hielte in den Fugen
Fürn Componisten | fuer ein klugen.
Ja auch nit selbs der alt Jossquin |
Der nun vor langest ist dahin |
Des Gsange alles gwaltig brangt |
Darumb das höchst Lob hat erlangt
Wol vnder allen Musicis,
Wie das bey allen ist gewiss.
Als nun die Predig war volendt |
Vnd das Gebete hett ein endt |
Hub man an wider Musicirn |
Auss gwisser Kunste figurirn.»

Danach Essen (Schau-Essen u. Tafelmusik) p. 258);

«Der Harpffenist mit seiner Harpff
Schlug lieblich Stuck zierlich vnd scharpff |
So edel vnd herrlichs Gesang |
Dass es aller im Saal erklang.
Also die Saiten wurn erklingen |
Dem Hertzen mochtens Freuden bringen |
All Sorg verschwand vnd Trawrigkeit |
Vnd war da alle Wonn vnd Freudt.
Auch waren hie allerley Pfeiffen |
Die sie gar artlich konten greiffen:
Darneben Lauten vnd auch Geigen |
Der Zincken will ich auch nit schweigen |
Vnd sunst mit andern Seitenspil
Wurden gemacht der Freuden vil.
Dess gab es so ein süssen Klang
Mit acht Stimmen köstlich Gesang:
Vnd thet man so gar herrlich singen |
Dass eins vor Freuden mocht auffspringen.
Nemlich was Clemens non Papa
Hat ettwa componiret da |
Auch was sunsten im Hof zu Baiern
Orlandus macht | der nit kan feiern |
Der eben jetzund dieser frist
Ist der berhümbtest Componist.
Auch hab ich jrer vier gesehen |
Das muss mit Warheit ich verjehen |
Die auff Pfeiffen vnd Geigen warn
So künstlich | artlich | wol erfahrn |
Dass sie auff den Violen zogen
So lieblich süss mit jren Bogen
Ein Stucke quatuor vocum:
Bald wider wechselten frey vmb
Flöten | Zincken | vnd die Zwerchpfeiffen |
Die sie so gschwinde konten greiffen:
Dasselb Stuck bliesen artlich her |
Als wanns ein rechte Orgel wer:
Darnach mit den Pusaunen bald
Mit Schalmeien gleicher gestalt |
Gedembt herbliesen dazumal
Abwechselten | hetten die Wahl.
Wolff Gansen ich hie nennen muss |
Weil er ist so ein Musicus |

Mit seim Bruder | zu diser frist
Fast der berhumbst Instrumentist |
Auff Pfeiffen | Zincken so gerad |
Den weitesten beruff jetz hat |
Vnd sunst auff manchem Instrument |
Wie der weist | der Wolff Gansen kent.»

An den Tischen der Edlen und Gesandten werden u. a. besonders genannt (p. 268): die *Freiherrn Hans und Hans Christoff Jörger:*

«Freiherren | die der alt Stamm zirt |
Ir Kunst vnd Tugent globet würdt |
Gelert | beredt | gut Musici.»

(In der Folge dann Schilderung der *Mummereien* mit der üblichen Musik).

31. 1579-x-4. *Hochzeit in Bergzabern:*

Herzog Johann I. von Pfalz-Zweibrücken & Magdalena (Tochter des Herzogs Wilhelm III. von Jülich-Cleve-Berg).

Eine *Zeitgenössische Beschreibung* ist mir *nicht bekannt.* Aber aus Furierzetteln geht hervor, dass Kurfürst Ludwig VI. von Heidelberg und Herzog Ludwig von Württemberg an der Hochzeit teilnahmen. Vom pfälzischen Kurfürsten ist allerdings mit Sicherheit nur anzugeben, dass er seine 12 Trompeter mitgebracht hatte (München HStA, Pfalz Neuburg nr. 1107). Der Herzog von Württemberg dagegen half, wie Stuttgarter Belege lehren (G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, NF IX, 1900, p. 255), wiederum mit seiner Hofkapelle unter Ludwig Daser aus. Die Anwesenheit der Stuttgarter unter Daser ist deshalb besonders interessant, weil diesmal auch der Herzog von Jülich seine kleine Hofmusik mitgebracht hatte. Sein Furierzettel verzeichnet 8 Sänger, 6 Spielleute und 8 Trompeter (StA Düsseldorf, Jülich-Berg II 1988).[38] Zwar sind auch hier die Namen nicht angegeben, aber die Anwesenheit des Kapellmeisters Martin Peudargent, dessen Leben und Wirken noch kaum erforscht ist, darf damit als sicher angenommen werden. Die 6 Jahre später stattfindende Jülicher Hochzeit, musikalisch ebenfalls von Peudargent betreut, wird deshalb hinsichtlich der musikalischen Gestaltung der Inventionem sicherlich viele Anregungen von den Darbietungen erhalten haben, die hier die Stuttgarter Hofmusik bot.

Auch das Musikleben in Zweibrücken, das gegen Ende des 16. Jahrhunderts einen bemerkenswerten Aufschwung nahm vgl. K. Bregel, *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken*, Diss. Mainz, 1956, maschinenschriftlich), wird durch das von der Jülicher und Stuttgarter Hofmusik vermittelte musikalische Erlebnis nachhaltig angeregt worden sein. Der kleine Zweibrücker Hof besass damals noch keine bedeutende Hofmusik und die Stadt kein ausgeprägtes Musikleben, wohl aber in dem benachbarten Hornbach eine «schola illustris», deren Schüler regelmässige Theateraufführungen veranstalteten und damit vor allem gegen Ende des 16. Jahrhunderts so oft am Zweibrücker Hofe gastierten, dass Bregel (a. a. O.p. 13) sie nicht zu Unrecht als «Hofschauspieler» des Zweibrücker Hofes bezeichnete. Diese Schüler aber waren auch auf der Hochzeit in Bergzabern, wo sie die «Rebecca» (wahrscheinlich von Nic. Frischlin) zur Aufführung brachten (Ludwig Molitor, *Vollständige Geschichte der Residenzstadt Zweibrücken*, Zweibrücken, 1885, p. 246).

Dass auf sie, die musikalisch sehr gut gebildet waren (zu ihrem Repertoire gehörte u. a. der «Thesaurus» von Orlando di Lasso), wie auf ihre Musiklehrer die Begegnung mit der Stuttgarter

38. Für diesen Nachweis ist der Verf. Herrn Direktor Dr. *Oediger* vom StA Düsseldorf zu grossem Dank verpflichtet.

Kantorei ein tiefen Eindruck gemacht haben wird, darf wohl auch ohne ausdrückliche Zeugnisse als sicher angenommen werden.

32. Mai 1585(2). *Stuttgarter Hochzeit:*

Herzog Ludwig von Württemberg & Ursula, Herzogin von Bayern.

Zeitgenössische Beschreibung:

Nicodemus FRISCHLIN, *Libri quatuor de secundis nuptiis illustr. principis ac domini, D. Ludovici, ducis Wirtembergensis ac Teccensis, &c. cum illustr. duce ac domina, D. Vrsula, duce Bavariae ... &c. mense Majo anni 1585 Stuccardiae celebratio* (in: Operum poeticorum Nic. Frischlini-pars epica, Argentinae, 1598). (Exemplar : Zweibrücken, Bibl. Bipontina L 1066, L)

Im 2. Buch beschreibt Frischlin die Kirchenmusik nach der Trauung:

Consonat omne aulae tectum, penetraliaque aedis
Magnificae: septemque edit discrimina vocum
Cantus: & inflato modulatur tibia cornu:
Buccinaque immugit: pulsique ad carmina nervi,
Suavisonis implent totam concentibus aulam.

Im 3. Buch *(altera coniugij publica confirmatio):*

Tunc iterum harmonicae tolluntur in aera voces:
Ingeminantque tubae, & litui: pulsataque raucum
Tympana dant sonitum. Confestim ad prandia mensae:
Itur, & ad postias tecti in penetralibus escas.

33. 1585-VI-10. *Hochzeit in Düsseldorf:*[39]

Herzog Johann Wilhelm von Jülich-Cleve-Berg & Jacobea von Baden.

Zeitgenössische Beschreibungen:

1. Albert LITHOCOMUS, *Descriptio pompae nuptialis exhibitae Dusseldorpii mense Junio anni 1585, quando Johannes Wilhelmus, filius et haeres unicus illustr. principis Wilhelmi, ducis Juliae, Cliviae et Montis, uxorem ducit Jacobam, illustr. principis Jacobi, marchionis Badensis, sororem, recitata pro declamatione scholastica, die 18. Augusti, Düsseldorf 1585, 18 Bl., 4.º* (Exemplar: Staatsbibl. München, 4.º Bavar. 2120-X, 33).

2. Bernhard MOLLER, *Historicum pro principis Joannis Guilhelmi Juliae, Cliviae Montiumque Ducis nec non dominae Jacobae a.* 1585 *celebratis nuptiis tapetum, Düsseldorf* (1585) 38. S. (Exemplar : Staatsbibl. München, 4.º Germ. g. 70, Sammelband nr. 3.)

3. Dietrich GRAMINÄUS, *Fvrstliche Hochzeit So der Durchluchtig hochgeb. Furst vnd Herr, herr Wilhelm Hertzog zu Gulich Cleue vnd Berg ... Her(rn) Johan(n) Wilhelm Hertzogen zu Gulich hochermelte(n) Ihrer F. G. geliebte(n) Sohn Vnd der Durchleuchtigen hochgeb. Furstinen Frewlin Jacobae gebornen Marggraffinen zu Baden etc. In Ihrer F. G. Staat Dusseldorff gehalltenn Anno D. 1585. am 10. Junij. (Düsseldorf* 1587). (Exemplar : Öffentliche wiss. Bibl., frühere Schlossbibl., zu Mannheim, Sammlung Desbillons, Sch. 47-348.)

Literatur : Die überaus umfangreiche Literatur vgl. bei Karl SCHOTTENLOHER, *Bibliogra-*

39. Über diese Hochzeit und die Hofmusik in Jülich wird der Verf. demnächst in den Beiträgen z. Rheinischen Musikgeschichte berichten.

phie zur deutschen Geschichte im Zeitalter der Glaubensspaltung, Leipzig, 1933-35, und Friedrich LAUTENSCHLAGER, *Bibliographie der badischen Geschichte*, Karlsruhe, 1929-38.

34. 1598-X-11. *Hochzeit in Hechingen:*

Graf Johann Georg von Hohenzollern (Sigmaringen) & Wild-und Rheingräfin Franziska.

Zeitgenössische Berichte:

1. Felix PLATTER, *Schilderung der Reise des Markgrafen Georg Friedrich zu Baden und Hochberg nach Hechingen zur Hochzeit des Grafen Johann Georg von Hohenzollern mit der Wild-und Rheingräfin Franziska im Jahre 1598* (hrsg. von Albert GESSLER in: Basler Jahrbuch, 1891, p. 104-146 (Exemplar : Staatsbibl. München, Helv. 416hf.)

Platter brach mit dem Zug des Markgrafen von Baden am 28. September 1598 von Hochberg aus nach Hechingen auf. Es waren insgesamt 218 Personen mit über 200 Pferden. An Musikern, die der Markgraf mitnahm, werden (leider nicht namentlich) erwähnt: *4 Trompeter*, der Musikantenwagen mit Instrumenten und *7 Musikanten* sowie ein Maler (also war eine Invention vorbereitet).

HOCHZEITSGÄSTE : hauptsächlich Familienmitglieder. Die befreundeten Fürstenhäuser waren durch Gesandte vertreten.

Über die *Musik bei den Hochzeitsfeierlichkeiten* berichtet PLATTER:

Nach Ankunft und Versammlung der Gäste rüstete man zur Zusammengebung des hochzeitlichen Paares. Sie geschah noch vor dem Nachtessen. Um diese Zeit kam der junge 17 jährige Graf, der Hochzeiter. Neben ihm ging Markgraf Georg Friedrich, und *voraus bliesen elf Trompeter* darunter *einer gar rein und zierlich*. Bald darauf erschien auch die Hochzeiterin (Franziska), von zwei fürstlichen Gesandten geführt und *viele Schalmeien und Posaunenbläser*. Dann stellte man beide Hochzeitsleute nebeneinander, und es gab sie ein Priester mit viel Ceremonien und Zusprache auf Deutsch und Lateinisch zusammen. *Dazu machte man ein stattliche Musik mit Gesang und Instrumenten*. Anschliessend fand im Saal nebenan das Nachtessen statt. Was die *Traktation* und den *Apparat* anlangt, die bei dieser Mahlzeit und hernach acht Tage lang aufgewendet wurden, so waren sie über die Massen kostbar ... Bei diesem *Bankett* führten stets an die *30 Musikanten* mit Singen, Pfeifen und mit allerlei Instrumenten als Violen, Harfen und Spinetten eine *herrliche Musik* auf, fein sittig und nicht zu hoch, *dergleichen ich nie gehört* habe. Sie hatten ihren besonderen Platz im Saal und waren *zur Hälfte des Grafen* gewöhnliche angestellte *Musici und Instrumentisten unter* ihrem *Kapellmeister Narcissus Zangkel, die übrigen* hatte man um hohen Sold *von fernher*, von der kaiserlichen Majestät *Hof zu Prag und von München beigezogen*, unter ihnen FERDINANDUS DE LASSUS, des Orlandus Sohn und *von Sigmaringen* den Kapellmeister MELCHIOR SCRAM.

Während des Essens *trieben denn auch die Schalksnarren ihre Possen mit Reden und Spiel auf den Instrumenten; unter ihnen verstand es namentlich einer namens Pauli, mit Reimen, die er in aller Eile sang und sprach, die Wohlgeborenen und Adligen, wenn sie sich etwa gegen die Hofsitte vergangen hatten, zierlich zu stempfieren (= verspotten)*...

Nach dem Nachtessen *fingen die Trompeter sammenthafft an zum Tanz aufzublasen*. Es tanzten *anfangs der Hochzeiter samt seiner Gespons, danach der Markgraf, dann die fürstlichen Gesandten ... Aber es tanzte jederzeit nur ein einziger entweder mit der Hochzeiterin oder mit der Markgräfin oder mit einer andern hochgebornen Frau; immer wurden dabei von zwei Pagen Windlichter vorgetragen*...

Kirchgang zur Schlosskapelle:

In der Kapelle, welche schön ausgeziert war, hielt man Messe; dazu figurierten die Musici und ging die Orgel und anderes Pfeifenwerk samt andern Instrumenten mit überaus hohem, wohlgestimmten Klang.

Danach Schau-Essen. Es verlief *bei herrlicher Musik und nachfolgendem Tanz, bei welchem jetzt mehr Personen als die Nacht zuvor auf einmal tanzten; es wurden auch nicht mehr die Trompeten, sondern Violen, Zwerchpfeifen, Flöten als stillere Instrumente gebraucht. Dasselbe war der Fall beim Nachtessen und nach demselben.*

Von den Beschreibungen der Inventionen an den folgenden Tagen sei nur auf die der *Sirene* aufmerksam gemacht, weil Platter dazu wörtlich sagt : *Von Zeit zu Zeit hörte man die Sirene singen; es war ein herrliches Lied mit Violenklang: Venus du und dein Kind.*

2. Jakob Frischlin, *Drey schöne vnd lustige Bücher | von der Hohen Zollerischen Hochzeyt ...* Augspurg, 1599. (Exemplar: Stadtbibl. Augsburg 4° Bio Frischlin, 1599).

Jakob Frischlin, ein Bruder des Nicodemus Frischlin, schildert den Teil, den die Musik an den Festlichkeiten hatte, mit solcher Ausführlichkeit, dass hier nur das Wichtigste herausgehoben werden kann:

Ehe man von Schloss Hechingen der Braut entgegenzog, hörte man die Messe:

Zuuor gieng man in dHof Capell |
Das Ampt die Singer sungen hell |
Vnd zierlich vber dmassen schön |
Mit süssem lieblichen gethön.

In dem Zug, der sich aus dem Schloss der Braut nahte, befand sich auch die Kantorei:

Der Capellmaister auch her kam |
So Marcvs Bollius mit nam
Ein geschickter gůtter Musicus
Mit seiner kunst sich hören luss.

Über die *consecratio coniugij* berichtet er:

Da fienge an die Singerey | Zu figurieren also frey.
Mit Stimmen Acht | das es erschalt | Im Saal von Stimmen manigfalt.
Vom tiefen Bass, Tenor, Discant | Von hochem Alt, vnd dem Vagant.
Das die süss lieblich concordantz | Des Menschen Hertz erwecket gantz.
Durch grobe, kleine, hoche Stimmen | Wie sichs nach art des Gsangs thůt zimmen
Dann dise Singer mit den Zungen | Zusamen wie die Engel sungen.
Da nun diss alles war verricht | Vnnd beede Eheleut verpflicht,
Die Trommeter bliesen mit macht | Als wann man gehen will an ein Schlacht.

Beim Schau-Essen:

Als man nun hett von dannen thon | Die erste Tracht, da huoben an
Wol an der zal viertzig Person | Mit so gar edlem klang vnd thon.
So suess vnd lieblich sie her singen | Dass in dem Saal thet weyt erklingen.
Dann sie die Stimmen also fürten | Das sie dieselben supprimierten.
Fein lieblich vnd holdselig sungen | Mit hellen stimmen, geschwinden zungen.
Das eim das hertz im leyb auffsprang | Wann man zur Tafel also sang.
Violen zogen sie darunder | Die Orgel hoert man auch mit wunder.
So zwitzerten die Geygen fein | Gar lieblich mit den simmenlein.

Nach der Tafel wurde, wie üblich, getanzt und zwar zuerst die «offiziellen», zeremoniellen Tänze des Brautpaares, der Ehrengäste usw. zum Spiel der Trompeten:

Die Trommeter anfiengen pfeifen | Gar artlich jre stimmen greiffen.

Nach neun solcher geschrittener Tänze unter Vorantragung von Windlichtern ging man zum allgemeinen Tanz über:

Biss man ein anders thet anfangen.
Vnd auff den Zincken allda bliess | Das lautet schön vnd maechtig suess.
Dann es gantz lieblich zwar abgieng | Als man den Zincken blass anfieng.
Vnd giengen andre Pfeiffen drein | Die lautten zierlich vnd gar fein.
So holdselig sie modlierten | Die stimmen auch gantz artlich zierten.

Am nächsten Tag wiederum Kirchgang:

Was soll ich von der Orgel sagen | Vnd von dem der dieselb kan schlagen.
Dieselbig fürwar künstlich ist | Nicht weniger der Organist.
Hanns Jakob welcher war genandt | Der Hassler, mir gar wol bekandt.
Als die Graffen in d Kirchen kamen | Das Frawenzimmer als zusamen,
Vnd beede Gmahl vor dem Altar | Auch menigklich vergangen war,
Fangt an die Mvsic vnd Capell | Gar zierlich singen, vnd gar hell,
Das es nicht gnuog zu loben ist | Wie sie die Mvsica zugerüst,
Dann warlich sie, mit jren Zungen | Alss Engel in dem Himmel sungen.
Da atůnde auch Orlandi Sohn | Mit guldin Ketten zieret schon,
Derselbig Ferdinandvs hiess | Sein Stim(m) auch gwaltig hoeren liess
Alt Capellmaister diser war | Ist auss dem Bairlandt kommen dar.
Hat etlich Gsang daher verehrt | Die man bey diser Hochzeyt hoert.
. . . . . .
Also das Ampt gesungen war | Vons Graffen Singer gantz vnd gar,
Das es in der Capell erklang | Wann die Music das Amen sang.
Dann oftmals die Capella drat | Das Amen vollend zierlich hat.
Wie man thet Pater noster singen | War es an allen end erklingen,
Dann sonderlich Anthonivs | Bolasco sich da hoeren luss
Ein Discantist, mit schoenem hall | Sang warlich wie Fraw Nachtigall.
Mit schöner stim(m) zwitzert so fein | Welche war hell vnd also klein,
Das sie die andre alle ziert | Desshalben geruehmbt billich wirdt.

Am Tag darauf (Dienstag):

Den halben Tag war lustig Wetter | Man horet im Hof die Trommeter
Wie sie anfiengen blasen schon | Zum essen, das laut, nach meinem wohn:
Ioseph lieber Ioseph mein | Hilff mir wiegen das Kindelein.
Diss Gsang sie lieblich bliesen lang | Das es im gantzen Hof erklang,
Zuletst sie durcheinander bliesen | Vnd geschwind allda horen liessen. . .

Während der Tafel wurde wieder musiziert und zwar in der Weise, dass in beiden Sälen je eine Musikantengruppe aufgestellt war, die der anderen, sobald sie aufhörte als Echo antwortete:

Dann wann sang der ein hauff | Gab gleich der ander antwort drauff
Mit einem schoenen widerhall | Als wann man schreyet in ein Thal.
. . . . . .
Darauff ich solchen Echo mach | Ex tempore, in disem Gmach,
Dann mich so fleissig hat gebetten | Ein Mvsicvs, der zu mir tretten,
Von Sigmaringen Capellmaister[40] *| Mein guter Freund | vnd Gsellschaft laister*
Der jhn schoen componieren wirdt | Vnd artlich mit den stimmen ziert.

Echo extemporanea, vorm tag Francisci, den 3. Octobris gemacht worden | Auff der Melodey: Vitam quae faciunt beatiorem. Oder: Dancket dem Herren, denn er ist sehr freundtlich.

Echo wie heist Göttin im Thala? Hala
Lieber wann kanstu widerhallen? allen
Was wünscht du dann dem jungen Herren? ehren usw. usw.

Abends wiederum Tanz und zwar zu Gesang und Instrumentalmusik:

Darauff die Music wider sang | Gar schoene Daentz vnd zierlich lang.
Darunder Instrumenta fuehrten | Die mit lebenden stimmen zierten.
Mit jren stimlein lieblich klein | Vnd gschwinden zungen artlich fein,
Das es zu dantzen lustig macht.

Tags darauf (Mittwoch) fiel das geplante Ringelstechen wegen schlechten Wetters aus und man hielt fürstliche Tafel auf dem Schloss, wobei neue Lieder von Orlando (?) dargeboten wurden:

...Gsungen hat die Music zierlich.
Das ich daruon nicht schreiben kan | Was für gut Gsang kam auff die bahn.
Dann etlich waren new gemacht | Welche Orlandvs hergebracht.
Zur Hochzeyt warn daher verehrt | Die Gsang schoen wurden abgehoert.

Am Donnerstag fanden schliesslich Rennen mit *Aufzügen* (Inventionen) statt, die in gleicher Ausführlichkeit beschrieben werden.

35. 1605-1-9. *Hochzeit in Pfreimd/Oberpfalz:*

Graf Wilhelm von Leuchtenberg & Erica, Gräfin von Manderscheid-Viernenburg.

Aus Archivalien des HStA München (Fürstensachen) teilte zu dieser Hochzeit Illum. WAGNER, *56 Jahre im Dienste des Landgrafen von Leuchtenberg. Aufzeichnungen des Kanzlers Dr. Johann Federl* († 1626), in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 61 (NF 53), Regensburg 1910, p. 33 folgenden Passus mit:

Der Thrometter vnd herpauckher seindt auch in die 14 Personen gewesen; der geiger vnd Spilleuth auss dem Landt bairn, so sehr gutt gewesen 6, der Thurner (Türmer) vnd Pfeifer 6.

36. 1609. *Hochzeit in Stuttgart:*

Zeitgenössische Beschreibung:

Joh. M. OETINGER, *Wahrhafte historische Beschreibung der fürstlichen Hochzeit ... in der furstlichen Hauptstadt Stuttgart 1609 gehalten, Stuttgart 1610.* (Exemplar: Öffentliche wiss. Bibliothek Mannheim, Sammlung Desbillons 50-254).

40. Melchior Schram.

Von fremden Fürsten waren u. a. anwesend : Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg (Ansbach) mit 10 Musikanten, 12 Inventionwagen (p. 23 f), Markgraf Georg Friedrich zu Baden mit 6 Musikanten und 10 Trommettern (p. 28), Markgraf Christian zu Brandenburg mit 8 Musikanten, 7 Trommettern und 1 Heerpauker (p. 41).

Namen der Hofmusikanten werden nicht genannt.

Aus der Beschreibung selbst ist der Bericht über die TRAUUNG in der Hofkapelle von Wichtigkeit (p. 80):

Als man *in die HoffCapell kommen | ist anfangs auff der Orgel Musiciert* |... nach der Trauung *hat man ein vberauss herrliche Music mit 20 Stimmen vnd 5 Chören gehalten | vnd allerley Instrument | von Lautten, Geigen, Vagoten, Dulcinen, Zincken, Posaunen vnd andern darein gehen lassen. Insonderheit hat ein junger knab, der in Gestalt eines Engels in einer Wolken, die mitten in der Kirchen hoch oben in den Lüfften geschwebt, gar lieblich den Discant darzu gesungen.*

Es folgte die Predigt, und danach *ist abermahl ein Stück von 20 Stimmen vnd mit 5 Chören Musiciert worden.*

37. 1611-XII-4. *Hochzeit in Wien:*

König Mathias & Anna (Tochter Ferdinands von Tirol).

Eine zeitgenössische Beschreibung ist mir bisher nicht bekannt geworden, aber dafür überliefert Nat. Mus. Budapest, cod. 165, f. 420 (319) die Namen der 28 Musiker, die sich im Gefolge des Erzherzogs Ferdinand befanden. Das Verzeichnis ist gedruckt bei H. FEDERHOFER, *Alessandro Tadei, a pupil of Giovanni Gabrieli,* in: Musica disciplina, vol. VI, 1952, p. 130-31.

38. 1612.-X-4. *Hochzeit in Ansbach:*

(2.) Ehe des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg.

Ein zeitgenössischer Bericht ist mir nicht bekannt geworden. Ein Hochzeitscarmen hatte drucken lassen Zachaeus PISTORIUS, *Pro secundis nuptiis Illustr. Principis Joachim Ernesti March. Brandenburg., das früher fragmentarisch (nur Cantus 1 u. 2, sowie Tenor) die Bibliothek in Königsberg besessen hatte,* Vgl. EITNER, *Quellenlexicon,* VII, *461.*

39. 1613-II-14. *Hochzeit in London, Heimführung nach Heidelberg:*

Kurfürst Friedrich V. (Winterkönig) & Elisabeth (Tochter Königs Jakob I. von England).

Von den vielen zeitgenössischen deutschen Berichten über den Empfang des Kurfürstenpaares in Deutschland, sei hier nur der wichtigste mitgeteilt, da er als Anhang «Futterzettel» enthält, aus denen die Namen der Fürsten ersichtlich sind, die an den Feierlichkeiten in Heidelberg teilnahmen und darin, wenn auch nicht namentlich, so doch wenigstens zahlenmässig, die Hofmusiker angegeben sind, die von den verschiedenen Fürsten nach Heidelberg mitgebracht wurden. Es ist dies die

Beschreibung Der Reiss : Empfahung dess Ritterlichen Ordens : Volbringung des Heyraths: vnd gluecklicher Heimfuehrung : Wie auch der ansehnlichen Einfuhrung gehaltener Ritterspiel vnd Frewdenfestes : Des Durchleuchtigsten | Hochgebornen Fuersten vnd Herrn | Herrn Friederichen dess Fuenften | Pfaltzgraven bey Rhein dess Heiligen Roemischen Reichs Ertztruchsessen vnd Churfuersten | Hertzogen in Bayern | etc. Mit der auch Durchleuchtigsten | Hochgebornen Fuerstin | vnd Koeniglichen Princessin | Elisabethen | dess Grossmechtigsten Herrn | Herrn Jacobi dess Ersten Koenigs in Grossbritannien Einigen Tochter. Mit schoenen Kupfferstuecken geziert. In Gotthardt Voegelins Verlag. Anno 1613. (Exemplar: Öffentliche wiss. Bibliotehk Mannheim, Z. N.º 113.)

Aus der Vorrede geht hervor, dass Vögelin das Buch nicht nur verlegt, sondern es auch nach Berichten von auswärtigen Gewährsleuten und Korrespondenten zusammengestellt hat. Er entschuldigt sich nämlich etwaiger Mängel wegen mit der *vngelegenheit der von hinnen entlegenen ort | daher man nicht genugsam Berichts nach notturft einnemmen koennen | wie auch der kuertze der zeit.*[41] Es ist also, modern gesprochen, ein journalistischer Bericht.

Die Hochzeit fand am 14. Februar 1613 im Schloss *Witthal* statt. Vor der Predigt ist *so wol vf der Orgel | als sonst figurirt worden.* Nach der Predigt wurde *mit einer stattlichen Music* der 123. Psalm aufgeführt. Getanzt wurde *nach der Seitenspiel Melodei.* Die Festlichkeiten fanden am nächsten Abend (15. II.) ihre Fortsetzung; dabei wurden zwei Triumphwagen hereingeführt *Auf diesen Waegen wurden gefuehret die vornembste vnd ausserlesenste Musicanten dess gantzen Koenigreichs | auff jedem wagen | Sechs* (Cap. 9).

Leider sind von der folgenden Invention (Cap. 10) keine Einzelheiten überliefert. Nach den mitgeteilten Texten der Wechselgesänge, Chöre usw. zu schliessen muss sie bereits eine kleine Oper gewesen sein.

Bei der Heimfahrt nach Heidelberg wurde das Paar, sobald es kurpfälzischen Boden betreten hatte, überall mit Musik empfangen. In jeder Stadt (Oppenheim, Frankenthal) waren Triumphbögen errichtet oder *ein klein Theatrum* auf denen die Musikanten postiert waren und das kurfürstliche Paar mit einer *Music von zincken vnd posaunen* oder von einer *sehr lieblichen Music, von allerhand Seitenspiel vnd Instrumenten* empfingen. So auch in Heidelberg selbst, wo *vor dem Stadtthor | den Graben hinauf | vier vnderschiedliche Arcus Triumphales .. | von der Loeblichen Vniversitet zu Heydelberg aufericht (waren).*

Der 1. Arcus war der der Philosophischen Fakultät: *Auf diesem Portal ... ist eine liebliche Music von posaunen vnd zincken gewesen* (p. 140).

Der 2. Arcus war der der medizinischen Fakultät: *Inwendig war eine herrliche Music angestelt von sieben Lauten | einem Instrument | vnd zwo Geigen | die ganz lieblich zusammen spieleten* (p. 144).

Der 3. Arcus war der der juristischen Fakultät: *Auff diesem Ehrenportal, ward die Koenigliche Princessin mir einer sehr lieblichen Music von einem Posatiff vnd Violen empfangen* (p. 148).

Der 4. Arcus war der der theologischen Fakultät: *Auff diesem Ehrenportal, ward die Koenigliche Princessin mit einer herrlichen vnd sehr lieblichen Musica Vocalis empfangen* (p. 150).

Die folgenden Tage waren mit Turnieren, Ringrennen und- Inventionen ausgefüllt, die die geladenen Fürsten ausgerichtet hatten. Sie sind textlich genau beschrieben, aber leider fehlen jegliche exakten Angaben zur Musik. Deshalb ist der im Anhang gegebene Futterzettel von grösster

41. Aus diesem Grunde sind wohl auch die Angaben über die Festlichkeiten in England, wo Friedrich V. schon Ende November 1612 eingetroffen war, so überaus dürftig, obwohl den knappen Andeutungen ent nommen werden kann, dass in jenen Wochen die königliche Kapelle ein riesiges Pensum an musikalischen Aufgaben zu bewältigen hatte. Zumal auch noch der Tod des Prinzen Heinrich, Fürst von Wales, in diese Zeit fiel. Die feierlichen Exequien fanden am 5. XII. 1612 statt, wobei der *Bischoff von Liechfeld dass Geistlich Ampt verrichtet vnd der Kœniglichen Capell zugeordnete vom Adel | beneben jhren jungen Knaben | stattliche Klaglieder gesungen | vnd mit Orgelln vnd andern Instrumenten drunder musiciern lassen | Welches gleichfalls den nechstfolgenden Sonntag* (6. XII.) *also gehalten worden* während bei der Bestattung in Westminster (7. XII.) ein riesiger Leichenzug mit *Trommlern, Trompetern, Musicanten vnd des Printzens 24 Capellanen* dem Toten das letzte Geleit gab (Cap. 4). Dann folgten an Feierlichkeiten die Verleihung des Hosenband-Ordens an Friedrich V., die Vermählungs-Proklamation, die Bestätigung Friedrichs V. als Ritter des Hosenband-Ordens und schliesslich ein Feuerwerk mit einer *pugna navalis* auf der Themse vor Schloss *Whitthal*, alles Festlichkeiten, bei denen fast stets die königliche Kapelle zugegen war. Ob nicht englische Berichterstatter in Wort und Kupferstichen diese Ereignisse festgehalten haben, aus denen sich Genaueres erschliessen liesse? Sicher hat hier Friedrich V. starke künstlerische Eindrücke erhalten, die zu kennen im Hinblick auf seine Hofhaltung in Heidelberg von Wichtigkeit wäre. Der englische Einfluss auf seine Bauten am Heidelberger Schloss ist evident- sollte er sich nicht auch in der Ausgestaltung seiner Hofmusik erweisen lassen?

Bedeutung, weil aus ihm zahlenmässig die beiden Hofkapellen ersichtlich sind, die schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts für das Musikleben in Heidelberg von grösster Bedeutung gewesen sind, die des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und des Herzogs von Württemberg.

Markgraf JOACHIM ERNST VON BRANDENBURG führte mit sich nach Heidelberg 9 Trompeter, 3 Musikanten, 1 Inventionsmeister, 3 Musikantenkutschen, 30 Pack-und Inventionswagen und 2 Triumphwagen während Herzog JOHANN FRIEDRICH VON WÜRTTEMBERG mit einem noch grösseren Aufgebot aufwartete. In seinem Gefolge befanden sich 20 Trompeter und Heerpauker, 17 Instrumentisten, 1 Lautenist, 20 Rüstmeister und Personen zur Invention, zu deren Transport von Stuttgart nach Heidelberg er 2 Wagen für die Musikanten, 1 Wagen für die *Personen so zur Invention gehörig* und 1 Instrumentwagen benötigt hatte (p. 65-68).[42]

Nicht minder interessant ist aber auch der *Engellendische Furirzettel* (p. 59 f).

Der Königstochter gaben nämlich nach Heidelberg das Geleit *Fürst von Lenox, Königlicher vornembster Gesandter*, der von einem *Harfenisten Daniel Callinder* begleitet wurde und der GRAF VON ARUNDELL, in dessen Gefolge drei Namen erscheinen, denen leider keine Berufsbezeichnung hinzugefügt ist, deren Träger aber möglicherweise Musiker gewesen sind: Thomas POTT, GIBBONS und Johan CHATFIELD.[43]

40. 1613-XI-10. *Hochzeit in München, danach Heimführung nach Pfalz-Neuburg (Donau):*

Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Neuburg & Magdalena von Bayern (= jüngste Tochter Herzogs Wilhelm V. von Bayern u. Renata von Lothringen, 4. VII. 1587).

Je zwei zeitgenössische Berichte sind mir bekannt zur Hochzeit und zur Heimführung:

a) *Zur Hochzeit:*

1. *Brosii et Mapii Annales Juliae Montiumque Comitum* ... Tom. Tertius, Colon. Agrippinae (1731), p. 125 ss. (Exemplar: UB Köln.)

Darin heisst es, dass Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm am 9. November mit Vater, Mutter, Brüdern und anderen hochgestellten Persönlichkeiten von Neuburg nach Dachau gereist war *ut sequenti die Monachium eo commodius ingredi posset ...; horam circiter tertiam pomeridianam Ferdinandus Elector Coloniensis, Wilhelmus, Maximilianus et Albertus Bavariae Duces cum Aulico Comitatu, & Equitatu civitatis Principi Neoburgico in occursum hoc ordine venerunt: premissum initio cursorem*

42. Herzog Johann Friedrich von Württemberg hatte also den grössten Teil seiner Hofmusik nach Heidelberg mitgenommen. Sein Kapellmeister war damals Tobias Salomo; der Lautenist könnte Paul Jenisch gewesen sein. Sicherlich wird sich anhand der Stuttgarter Kapellakten nachweisen lassen können, welche Musiker zur Hochzeit mitgenommen worden waren. Einen ungefähren Einblick gewährt aber schon jetzt G. BOSSERT, *Die Hofkapelle unter Johann Friedrich*, in: Württembergische Vierteljahrshefte, NF. XX, Stuttgart, 1911, p. 150-208. Nachforschungen zur Ansbacher Hofkapelle verliefen bisher erfolglos. Die Invention, die Markgraf Ernst Joachim darbot, kann in Ermanglung des Originals nachgelesen werden bei Fr. W. SCHWARZBECK, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen Johann Friedrich* (1686), Diss. München, Emsdetten | W. 1939.

43. Vielleicht ist es Kollegen in England möglich zur Frage der Beziehungen zwischen England und Heidelberg um die Wende des 16. Jahrhunderts neues Material zugänglich zu machen. Dass in dieser Zeit erneut mit stärkeren englischen Einflüssen auf das künstlerische Leben in Heidelberg zu rechnen ist, scheint auch dadurch angedeutet, dass Kurfürst Friedrich V. im Januar 1614 die zeitweilig in kurbrandenburgischen Diensten stehende englische Komödiantentruppe des John SPENCER nach Heidelberg zu einem Gastspiel einlud, das bis zur Ostermesse währte (vgl. Fr. WALTER, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig, 1898, p. 27). «Erneut» deswegen, weil schon einmal — zur Zeit Dunstables — intensive Beziehungen zwischen England und Heidelberg geherrscht hatten. Der spätere Kurfürst Ludwig III. (Sohn König Ruprecht I.) hatte als Kurprinz im Juli 1403 Blanca, die Tochter König Heinrich IV. von England geheiratet. Dunstable stand in Diensten des Herzogs von Bedford, Blancas Bruder. Wenn es sich bewahrheiten sollte, dass Dunstable auf dem Konzil zu Konstanz war, auf dem Kurfürst Ludwig III. als Stellvertreter König Sigismunds und Wächter des gefangenen Papstes Johann XXIII. eine bedeutende Rolle spielte, so wird man auch an persönliche Beziehungen Dunstables zu Heidelberg denken müssen.

quinque Tubicines, & viginti quatuor Aulici sequebantur ..., eratque hoc primum agmen; in altero agmine Nobiles Bavari octo secum ducentes Tubicines quini, & quini incedebant ..., in tertio agmine post praemissos sedecim Tubicines cum duobus Aeneatoribus Elector Coloniensis incedebat ... Den folgenden Tag peracto prandio ... ad Aedem maximam Deiparae (= in München) itum est tali quidem ordine ... civibus ab Arce ad Aedem Deiparae maximam usque in armis constitutis: ad quas sacras Aedes ubi perventum, Principes eo, quo vecti fuerant, ordine ingressi sunt senioribus Principibus Sponsam, Maximiliano vero, & Electori Coloniensi Sponsum ad Chorum deducentibus, audiebantur autem statim Tubicines, & Aeneatores, canebaturque usitatus Ambrosii hymnus suavi admodum a Musicis Bavaris melodia; ... finito cantu Serenissimi dicti Sponsus & Sponsa ministerio Pontificali Principis Eustadiani conjuncti sunt, qua copula peracta novis nuptis Episcopus primum, post Principes omnes in ipso statim choro gratulati sunt, inde ab subsellia sese singulis recipientibus Canticum Mariae decantatum est; quo finito Tubicines, Aeneatoresque officio suo perfuncti essent, eodem, quo advenerunt, ordine ex templo egressi, inque Aulam, ubi coenam interim parata erant, sunt ingressi...

(Das Original, nach dem die *Annales* im Geschmack des 18. Jahrhunderts stilisiert wurden, konnte noch nicht gefunden werden).

2. *Schrifftliche Relation Philippi Hainhofers Adi 8 Novembris A° 1613 von Augspurg nacher München zu dem Fürstlichen Pfaltz-Newburgischen, mit ainem Fürstlichen Fräwlein auss Bayrn Adi 10 November gehaltenem Beyläger verrichteter Rayse* ... (Exemplar: UB Innsbruck, Hs. 582, hrsg. von Chr. *Haeutle*, in: Zs. des Historischen Vereins für Schwaben u. Neuburg, Jg. VIII, Augsburg 1881, p. 209-242; zitiert wird nach der Neuausgabe).

Der Empfang wird, abgesehen von kleinen Abweichungen in der Zahl der *tubicines*, ganz gleich, jedoch mit allen Details der Kleidung geschildert. Über die TRAUUNG heisst es (p. 221): *Sobald die Fürsten personen kommen, haben sich inn der kirchen oben in der höche die posaunen, trommetten vnd Heerpauggen mit 2 choren gegen ainander vber hören lassen.* Nach der Gratulationscour (p. 227) *ist man wider in die stüel gegangen, vnd hat das Te deum laudamus gesungen, welches sich bis nach 5 Vhren verweilet* ... und *nach vollendung des gesangs haben die heerpaucken vnd trommeter sich wider hören lassen* (p. 228). Anschliessend fand im Schloss das Hochzeitsessen statt (p. 248): *Bey dem essen auftragen haben anfangs die trommeter vnd heerbaugger, wie auch vnder dem essen die music aufgewarttet* ...

Nach dem Essen wurde im Saal getanzt (p. 229): *Dem Heren Bräutigam haben die brautführer seine fürstliche braut am ersten zugeführet, Ihme mit 2 torchi oder windliechtern vorgedanzet, vor disen her aber 4 grafen auch mit torchi. Darnach hat man die braut dem regierenden herrn gebracht, dem haben 4 grafen vorgedantzt ... Darnach hat man dem hertzog Albrecht die regierende Fürstin gebracht, dem auch 4 grafen vorgedantzt. Darnach hat man dem Herrn Marx Fugger geben, deme man mit 2 Windliechtern vorgedantzt. Alss nun jeder Fürst sein vorders gehabt, haben die trommeten vnd Heerpauggen aufgehöret, vnd hat man angefangen die saitenspiel nemmen, etlich paar zugleich vnd auch die herrn vnd der adel anfangen dantzen* ...

Von den Lustbarkeiten der folgenden Tage sei noch erwähnt, dass sich die Hofgesellschaft am 15. November *zu den Jesuitern* begab und dort *oben im saal des Collegii aine Tragaediam gesehen von Kayser Mauritio, wie er von Trajano gefangene Christen auss geitz, alss ers nit remediern vnd erlösen wöllen, hat lassen hinrichten, da dann Ihre Gaister Ihne vor dem Richterstuel Gottes verklagt ... vnd entlich Kayser Phocas erwählt vnd zum kayser auffgeworffen worden, der den Mauritium vnd sein gantz geschlecht aussgerottet hat* (p. 236). Nach der Abendmahlzeit im Schloss *sein die musici an ainem rayen herumgesessen, haben 4 Chor gemacht vnd ain stueckh gesungen vnd musicirt, so den nuptiis vom Capellmaister dedicieret worden, da dann sonderlich ain harpfenist guet arbeit gemacht,*

vnd hat sich dise music fast aine stund verzogen, bey welcher die Fürsten nur gestanden vnd sonderlich (des) heren Churfürsten Dhlt mit gesungen haben (p. 228-9).

b) *Heimführung nach Neuburg:*

1. Anonymer Bericht in StA Düsseldorf, Sammlung Guntrum (hrsg. v. W. HARLESS u. Fr. KUCH, in: Zs. des bergischen Geschichtsvereins XXXIII (1897), Elberfeld 1898, p. 127-133).

Darin heisst es p. 129 f.:

Montags 8/18. November EINRITT in Neuburg ... *anfangs die Pfalzgräffliche Cölnische Beyrische und Eichstettische reiterey ... je drey und drey in einem gliedt, vor denen Hans Wilhelm von Wildenstein und Georg von Vippach neben dreyen Trommettern hergeritten. Daruff gevolget die übrigen Trommetter sambt den heer pauker...* Als man an die Brücke (über die Donau) kam, da standen dort 6 Knaben und 6 Mädchen und als (der Wagen) still gehalten, haben diese die *hochzeiterin mit einem schönen kurzen lied ... empfangen. Uff dem Thor seindt die Musicanten gestanden, welche lieblich gesungen und die Spielleuth mit zinken und posaunen dartzue geblassen... Uff dem Altan im Schlosse ist wieder eine Musica gestanden, so die Braut mit schönen concentu plaudendo et gratulando empfangen ... Nachts hat man in der Predigtstuben Tafel gehalten, dabey nichts fürgangen, als eine Musica...*

2. Beschreibung der Neuburgischen Haimführung durch Philipp Hainhofer (NA ut supra, p. 242-249). Dieser Bericht bringt sachlich nichts Neues, auch war Hainhofer kein Augenzeuge, sondern hat sich von einem Unbekannten darüber berichten lassen, wahrscheinlich als er 1614 in Neuburg beim Pfalzgrafen zu Besuch war.

41. 1616-VII-16. *Hochzeit in Heidelberg und Heimführung nach Cleve*

Kurprinz Georg Wilhelm von Brandenburg & Pfalzgräfin Elisabeth (= Tochter des Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz und Louise Juliane von Oranien).

Zeitgenössische Berichte über die Hochzeit wurden bis jetzt *nicht aufgefunden.* Heidelberger Archivalien über die Hofmusik geben ebenfalls so gut wie keinen Aufschluss. Sicher ist nur, dass die damals recht bedeutende kurbrandenburgische Hofkapelle nicht in Heidelberg anwesend war. Möglicherweise wurde die Hochzeitsmusik von befreundeten protestantischen Höfen (Württemberg, Hessen-Darmstadt und Brandenburg-Ansbach) gestellt, aber auch dafür konnten noch keine archivalischen Belege aufgefunden werden.

Über die Heimfahrt nach Cleve, wo der Kurprinz bis 1617 Statthalter war, berichtet W. HARLESS, *Bericht über die Heimfahrt des Kurprinzen Georg Wilhelm von Brandenburg nebst Gemahlin nach Cleve im Juli und August 1616*, in: Zs. des bergischen Geschichtsvereins XXXII (1896), Elberfeld, 1897, p. 41-55, aber dieser Bericht ist musikgeschichtlich unergiebig.

Interessant ist lediglich das eigenhändige Konzept eines Briefes des Kurprinzen, den er kurz nach der Abreise nach Cleve schicken liess, weil dieser Brief 1) belegt, dass der Kurprinz in Cleve keine eigene Hofmusik unterhielt. 2) zeigt, wie man sich im Bedarfsfall an einem kleinen Hof arrangierte. Der Kurprinz lässt zwischen 22. Juli und 1. August 1616 schreiben: *Der Musicanten halben werdet Ihr ... die Verordnung thun lassen, dass eine gute Music, sogut sie in der eyll undt nähe zu bekommen, bestellet werde, undt dass selbige auf weitern unsern befehlich zu cleue wartten könne.* (Merseburg, Deutsches Zentralarchiv. Br. Pr. Hausarchiv, Rep. 34 N nr. 4).[44]

44. Der Verf. ist der Direktion des Zentralarchives zu grossem Dank für die Durchsicht der einschlägigen Archivalien verpflichtet.

La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700)

II

Por Santiago KASTNER

Con el presente trabajo prosigo la publicación de los datos más esenciales concernientes a la música en la Catedral de Badajoz que extraje de las Actas Capitulares conservadas en aquel archivo. Por haberse extraviado los libros de Cuentas de la Fábrica alusivos al siglo XVII y carecer el mencionado Archivo de otra documentación que pudiese servir para mi cometido, debo limitarme únicamente al estudio de las Actas Capitulares, usando la abreviación ACB para sus referencias, tal como hice en mi artículo anterior. Las cifras que acompañan estas letras mayúsculas indican los años. Debo advertir que, según la costumbre de las épocas de que trato, así como en todo el siglo XVII, en los contratos y compromisos de trabajo el año empezaba y terminaba el día de San Juan, o sea el día 24 de junio.

En la primera parte de mi trabajo llegué hasta el año 1603; sin embargo, debido a que entonces no me fue posible recoger todos los datos principales atañentes a los músicos que sirvieron a la capilla en los primeros años de esa centuria, creo necesario retroceder hasta 1601 y completar lo que falta con respecto al trienio 1601-1603. Las notas referentes a 1604 y años siguientes constituyen, pues, la continuación de lo escrito en mi ensayo precedente.

Maestros de capilla

Por San Juan de junio de 1601 el cabildo volvió a revalidar, como solía hacerlo anualmente, el compromiso que en 1.° de junio de 1597 había tomado con el maestro portugués Estevan de Brito, quien desde entonces venía rigiendo el magisterio. De la renovación del nombramiento se desprende que el maestro había pedido un aumento de sus haberes — aumento que no se sabe si y cuándo le fue concedido — y que todavía no había recibido

las órdenes sagradas. Como más adelante anotaré, la ordenación del eborense sólo tuvo lugar hacia el mes de febrero de 1608. El asiento hecho en el fol. 74v de las ACB reza de la siguiente manera:

> «22 de junio de 1601 : Este día el Sr. Provisor y los Srs. Deán y Cabildo nombraron por maestro de capilla a Estevan de Brito con el salario acostumbrado desde aquí a S. Juan de Junio de 1602, y en que a la petición que dio pidiendo aumento de salario o ayuda de costa, se cometió al Sr. Prior para que trate con su S.ª le hagamos de le ordenar que es lo que él más pretende.»

En los cabildos de San Juan de junio de 1602 a 1606 se revalidó el contrato de Estevan de Brito, pero sólo hasta el 28 de junio de 1606[1] los canónigos no consintieron el aumento del sueldo propuesto. Por estar enfermo el maestro de capilla durante el verano de 1605, sus superiores mandaron extender el asiento siguiente:

> «19 de agosto de 1605 : Este día se le dió licencia al Maestro de Capilla (aviendo visto vna petición que presentó al Cab.º pidiéndola) por vn mes para yr a su tierra a convalecer y en su lugar nombre el Cab.º en el entretanto a otro ..... y ansimismo acordaron que el Cab.º escriua vna carta de favor para El Sr. Arzobispo de Évora para que le favorezcan en las órdenes que pretende.» (ACB 1605, fol. 346v.)

El año de 1607 trajo a Brito una ayuda de 150 Reales (ACB 1607, fol. 91). Acontecimientos de importancia suma para su carrera los hubo en 1608, pues en 30 de enero los señores canónigos le

> «...dieron licencia para ir a ordenar por los días que tuviere necesidad.» (ACB 1608, fol. 120v.)

Gracias a su ordenación pudo ser elegido capellán de coro el 29 de noviembre del mismo año (ACB 1608, fol. 205). Como es sabido, para poder desempeñar un cargo importante en la vida española de aquellos tiempos, sobre todo desde el reinado de Felipe II, era imprescindible probar la limpieza de la sangre. Ante semejante exigencia formulada de parte del cabildo, Estevan de Brito se vio obligado a efectuar otro viaje a Portugal, con el fin de obtener los comprobantes necesarios. En virtud de ello se dio, fechada en 31 de diciembre de 1608:

> «Licencia al maestro de capilla para que vaya a hazer la ynformación de su limpieza.» (ACB 1608, fol. 214.)

Sin duda alguna, las gestiones hechas, probablemente en Évora, no duraron demasiado tiempo, puesto que durante el cabildo celebrado el 31 de enero de 1609 los prelados

> «Aprobaron las ynformaciones de Esteuan de Brito, maestro de capilla, y que sirva su capellanía del coro.» (ACB 1609, fol. 218.)

1. ACB 1606, fol. 432.

Con la misma regularidad que antaño se repitieron en 1609 y 1610 las renovaciones del nombramiento del maestro de capilla. Ya por aquellos tiempos Estevan de Brito debe de haberse dedicado con bastante asiduidad a la composición de música sagrada, y es lamentable que en Badajoz no se haya conservado ni una sola obra de este polifonista. Merced a una nota escrita el 12 de noviembre de 1610 nos enteramos de que:

> «Este día y cabildo los dichos sres. acordaron que el puntador tenga por escusado al Maestro de Capilla el tiempo que anduuiere en las chançonetas.» (ACB 1610, fol. 36v.)

Seguramente tenía su tiempo ocupado en la composición de los villancicos navideños. Algo semejante ocurrió igualmente en 1608 y 1609, según pude observar en las ACB, y una de las veces se dispensó al maestro porque estaba preparando unos motetes. Por lo visto el Cabildo se mostraba comprensivo cuando su maestro de capilla se hallaba empeñado en la composición de obras destinadas a las funciones solemnes que se realizaban en la catedral.

Estevan de Brito mantúvose en el cargo pacense hasta principios de enero de 1613. Ignoramos las razones que le movieron de pasarse a otro lugar; a Málaga, para decirlo con exactitud. Quizá ofrecía el puesto malagueño mayores posibilidades, tanto en lo económico como en lo artístico. Sea como fuere, el portugués iba a ser por muchos años maestro de capilla de la Catedral de Málaga. Acerca de su rompimiento con Badajoz, informa un apunte con fecha de 16 de enero de 1613:

> «El Maestro de Capilla se había ido a Málaga a oponerse, se fué sin licencia, por eso no gane durante su ausencia.» (ACB 1613, fol. 149.)

Hay indicios de que Brito no volvió a poner los pies en la Catedral de Badajoz, quedándose en Málaga a raíz de su elección, pues el 26 de abril, un viernes, el cabildo manda dar:

> «44 Reales de la fábrica a Manuel Rubio, que pretende ser maestro de capilla.» (Loc. cit.)

y parece que éste hizo las veces del portugués. Finalmente, el 21 de junio la plaza de maestro de capilla es declarada vacante (ACB 1613, fol. 169), pero sólo al cabo de algunos meses el cabildo no halló un digno sucesor de Brito. Pese a su marcha algo precipitada, Brito no se enemistó irremediablemente con el cabildo pacense, puesto que, según veremos más adelante, siguieron entre ambos relaciones de mucha cortesía.

Dado que la vacante no pudo ser proveída tan de prisa como seguramente deseaban todos los prelados, éstos dispusieron, el 15 de octubre de 1613, que

> «Sebastián Hernández, capellán, enseñe a los mozos de choro desta S. I., canto de órgano y canto llano, cumpliendo en esto con las obligaciones de maestro de capilla entanto no le hay, lo qual se le satisfará.» (ACB 1613.)

La crisis halló solución el viernes, 4 de abril de 1614, día en que quedó admitido cual maestro de capilla Marco Antonio Periáñez. Desgraciadamente, las ACB de 1614 nada dicen acerca de la procedencia de Periáñez, el cual permaneció en el cargo hasta el 7 de marzo de 1622, fecha de su muerte. Exceptuando los nombramientos anuales, las noticias concernientes a este maestro resultan muy parcas. Todo indica que dio muy poco trabajo al cabildo y a los amanuenses. También compuso Periáñez obras destinadas a los oficios que se celebraban en la catedral y, según podemos inferir de un apuntamiento que seguidamente reproduciremos, parece que con este maestro entraron en el templo pacense la monodía y el bajo cifrado, pues la intervención del clavicordio en la música — la primera en los anales de la capilla badajocense — autoriza esta suposición. Igualmente evidencia el contenido de esa nota que el gusto y la estética musicales imperantes entonces en Badajoz no estaban retrasados en relación al resto de España y al promedio general de Europa. Reza el apuntamiento en cuestión:

> «15 de enero de 1621 : 40 Reales al Maestro de Capilla por el trabajo de los Villancicos de Navidad, y a Joan Alonso 12 Reales para cuerdas del clavicordio.» (ACB 1621.)

Respecto al fallecimiento de Periáñez existe en las ACB 1622, fol. 58, el asiento siguiente:

> «Lunes, 7 de marzo de 1622, sus Señorías dieron licencia a los músicos para hacer el oficio de Difuntos por el Maestro de Capilla en su entierro.»

En sesión celebrada el 30 de mayo de 1622 el cabildo se ocupó del cubrimiento de la plaza de maestro de capilla:

> «...y auiendo entendido vna carta del Maestro de Málaga Esteuan de Brito en razón de la sufficiencia de Manuel Rodríguez Galván que lo pretende ser desta Santa Yglesia.» (ACB 1622, fol. 75.)

se considera la elección de éste. Conforme a lo que se puede desentrañar de las ACB, el nombramiento de Galván tuvo lugar el 9 de junio, y el 15:

> «Cometióse al Maestrescuela la respuesta de la carta de Esteuan de Brito, Maestro de Málaga.» (ACB 1622, fol. 79.)

Del epistolario habido a la sazón entre el Cabildo pacense y Esteban de Brito podemos deducir que éste no debió de haber quedado demasiado mal visto en Badajoz, no obstante de haberse ido sin licencia, pues de lo contrario los prelados extremeños no hubiesen hecho caso de sus cartas y recomendaciones. Parece que por encima de todo aspecto personal y amor propio estaban los intereses de unos y otros, que negociaban con tacto harto diplomático.

Durante el cabildo celebrado el día de San Juan se revalidó el nombramiento de Ma-

nuel Rodríguez Galván. Ignoramos las razones que le obligaran a buscar otro centro para sus actividades, pues el 15 de octubre de 1622

«Se da licencia al Maestro de Capilla para oponerse en Plasencia.»

Galván, empero, no ganó las oposiciones en Plasencia, porque el 30 de diciembre del mismo año el Cabildo pacense abonó al maestro 6 Ducados a guisa de *ayuda de costa por estas Pascuas*, y por San Juan de 1623 una vez más quedó renovado su nombramiento. La lectura de las ACB deja entrever que Galván sólo logró su nuevo empleo hasta fines del verano de 1623, porque nos consta que el día 22 de septiembre al ofrecer sus servicios don Gonzalo Méndez de Saldaña, no fue recibido, según se desprende de la nota siguiente:

«Sábado 10 de febrero de 1624 : nombraron por Maestro de Capilla a Joan Carlos, clérigo presbítero, vecino de la Ciudad de Lisboa, y con el salario que tenía Manuel Rodríguez Galuan su antecesor, que son quarenta y siete mill seyscientos y veynte mrs. y dos cayces de trigo cada vn año, etc.» (ACB 1624, fol. 168.)

Muy poco tiempo duró Juan Carlos en el cargo, puesto que el 11 de mayo de 1624

«...se dan 500 Reales a Juan de Robles, Capellán del Choro, por auer hecho officio de Maestro de Capilla y enseñado los moços de choro nueve meses.»

Y, según una nota, fechada en viernes, 9 de agosto de 1624, Robles aún continuaba haciendo las veces del maestro de capilla (ACB 1624, fol. 194^{v}).

Quedó elegido nuevo maestro de capilla Francisco Pinto Pineyro (Pinheiro), portugués, con el salario acostumbrado de 47,120 maravedises y dos cahíces de trigo.[2] Durante todo el año de 1625 permaneció Pinheiro en la ciudad; únicamente en 30 de julio

«...se le da licencia por un mes para ir a la ciudad de Lisboa, con que no use della hasta pasado el día de la Asumption de Nr.ª Sr.ª.» (ACB 1625, fol. 240.)

No echó este maestro de capilla raíces muy profundas en las orillas del Guadiana. El 12 de marzo de 1626

«...se despide a Francisco Pineyro, por no haber acudido a sus obligaciones, etc., y que haga sus veces Juan de Robles.» (ACB 1624, fol. 267.)

Esta vez fue corta la interinidad del capellán de coro Juan de Robles, porque en mayo ya se había encontrado un nuevo maestro de capilla. Recayó la elección en otro portugués. El 12 de mayo de 1626 era nombrado maestro de capilla Alonso Vaz de Acosta, natural de Lisboa. Por fin, entró alguna estabilidad en el magisterio pacense después de haber estado sujeto a muchos cambios durante las últimos lustros. Sin grandes alardes cumplió Acosta con su deber, gustándole de presentarse de vez en cuando como compositor. Así, el viernes, 17 de enero de 1635, el cabildo mandó:

2. El nombramiento está fechado en sábado 23 de noviembre de 1624.

«Cinquenta Reales de ayuda de costa y alguinaldo a Afonso Vaz de Acosta por las chançonetas de las Paschoas por cuenta de la fábrica.» (ACB 1635, fol. 21.)

En la ejecución de sus composiciones coadyuvaba su sobrino Francisco Lopes de Acosta, tañedor de arpa, el cual recibió, en el día de San Juan, 50 Reales de la mesa *para ayuda a cuerdas* (ACB 1635, fols. 34v-35). Tío y sobrino volvieron a ser favorecidos con una recompensa el 9 de enero de 1636:

«Alguinaldo de 100 Reales a Afonso Vaz de Acosta por el cuidado de las chançonetas y a Francisco López su sobrino, que toca la harpa sin salario, 50 Reales de la fábrica para ayudar a las cuerdas.» (ACB 1636, fol. 65v.)

Desgraciadamente, ya no queda nada de esas obras para voz y arpa, pero la mera noticia de ellas, consignada en las ACB, nos señala los rumbos que seguía la música en Badajoz. Afonso Vaz da Costa también debió de haber sido diestro organista, pues cuando la iglesia estaba sin tañedor de tecla no le importaba tocar los órganos todas las veces que fuera necesario. Así lo hizo desde que se había marchado el organista Alvelos hasta la llegada de Juan de Lerma. A este respecto se lee en las ACB 1636, fol. 86:

«Se pagan al Maestro de Capilla 400 Reales por haber tocado el órgano durante ocho meses.»

Por razones que no he podido averiguar turbáronse las relaciones entre el Cabildo y Vaz da Costa, en el transcurso del año de 1640. Durante algunos meses se suspendió al maestro, el cual, empero, volvió a ocupar su cargo. De todos modos parece como si la disensión hubiera dejado en ambas partes un regusto amargo, aconsejando una separación. La ocasión no se hizo esperar demasiado, pues el viernes, día 2 de agosto de 1641.

«Se dio licencia a Afonso Vaz de Acosta, Maestro de Capilla desta Santa Iglesia, por un mes para ir opponerse al magisterio de la ciudad de Ávila y que si él (lo) llevare no gane desde hoy.»

Ya que Costa no vuelve a aparecer en las actas pacenses, es de presumir que obtuvo la plaza de maestro de capilla en Ávila. Desde luego, para corroborar mi presunción es menester consultar las A. C. abulenses.

En el cargo de Costa sucedió Diego Suárez Crespo, desde algún tiempo miembro de la capilla catedralicia. A esto se refiere la nota siguiente:

«San Juan de 1642 : Maestro de Capilla Diego Suárez Crespo con el salario que tiene de músico y que se le den más duzientos Reales por lo servido hasta San Juan que viene.»

Durante el año de 1643 alternaron el organista Juan de Lerma y Diego Suárez Crespo en el oficio de maestro de capilla, pero a partir de San Juan de junio de 1644 la plaza quedó adjudicada definitivamente a Diego Suárez Crespo. Es decir, el Cabildo le concedió el lugar, pero no la prebenda inherente al mismo, porque el viernes 19 de junio de 1648, no obstante

que Crespo continuase ejerciendo el cargo de maestro de capilla, sus superiores cursaron órdenes de

«...que se busque Maestro propietario para lo que se pongan edictos.»

Conforme con esto, el 13 de agosto de 1648

«Manuel Carrasco de órdenes menores, vecino de la villa de Peñaranda opposita de Magisterio de Capilla.» (ACB 1648, fol. 396.)

y queda admitido. Carrasco desempeñó sus funciones hasta el 21 de junio de 1652, fecha en que fue despedido. Una vez más volvió Diego Suárez Crespo a hacer las veces de maestro de capilla (ACB 1652, fol. 62v). La documentación calla las razones que llevaron al Cabildo a prescindir de los servicios de Carrasco. Este aún hizo varias tentativas para ser readmitido, pero ninguna de ellas se vio coronada de éxito. De las primeras dos, dan cuenta los asientos siguientes:

«Miércoles 29 de enero de 1653 : se leyó una carta de Manuel Carrasco, músico, se acordó se le responda con agradecimiento y que la fábrica no se halla con posible para recibir los músicos que propone, y mejorándose los tiempos se le avisará lo que conviniere.»

«Viernes 4 de julio de 1653 : leyóse carta de Manuel Carrasco, maestro de capilla que fue en esta Sta. Iglesia pidiendo se le vuelva a admitir. Sus mercedes acordaron que yo el secretario le responda que busque por allá su comodidad, que el Cabildo la tiene, y desengañándole.»

En una carta con fecha de 31 de octubre de 1653 Carrasco se ofreció para enviar villancicos para Navidad, contestándole el Cabildo que los mande y que en pago de ellos se le expedirá alguna cosa desde Madrid. Con el fin de cubrir la vacante de maestro de capilla, los canónigos convocaron oposiciones para el martes, día 2 de diciembre de 1653. Concurrieron el insistente Carrasco y Miguel de Canas, un extremeño según todas las apariencias, que resultó elegido. A Carrasco le dieron 200 Reales de ayuda de coste por el camino. A Canas le concedieron, el 7 de enero de 1654,

«Licencia de ir a Trujillo por su casa.»

Merced a la investidura de Miguel de Canas explayóse una larga era de paz y sosiego en torno del lugar de maestro de capilla. Debió de conservarse en el puesto casi medio siglo. Por ahora mis investigaciones llegan hasta el mes de marzo del año 1700, época en que todavía continuaba Canas desempeñando sus funciones. La fecha de su cese la anotaré en un tercer artículo dedicado a la Música en Badajoz durante el siglo XVIII. Queda igualmente por averiguar si en algún archivo extremeño se conservan todavía obras de música de quien rigió por tanto tiempo los destinos de la capilla pacense. Para mayor claridad añado una recensión de los maestros de capilla del siglo XVII:

Maestros de capilla

1597-1613	Estevan de Brito
1613-1614	Sebastián Hernández (interino)
1614-1622	Marco Antonio Periáñez
1622-1623	Manuel Rodríguez Galván
1624	Juan Carlos
1624	Juan de Robles (interino)
1624-1626	Francisco Pinheiro
1626-1641	Afonso Vaz da Costa
1641-1642	Diego Suárez Crespo (interino)
1643	Diego Suárez Crespo y Juan de Lerma (interinos)
1648-1652	Manuel Carrasco
1652-1653	Diego Suárez Crespo (interino)
1654-170?	Miguel de Canas

Organistas y organeros

En mi primer ensayo sobre Badajoz quedó aclarado que Juan Guerrero fue admitido en 1598 para que tañese provisionalmente los órganos. Con arreglo a lo que logré aclarar de la documentación referente a los años subsiguientes, resulta que los prelados, pese a sus perquisiciones constantes, no toparon con ningún otro maestro capaz de ser depositario incontestable, ya de la ración, ya de los frutos del órgano. En virtud de ello transigieron con la prolongada interinidad del suplente, cuyo nombre completo era Juan Sánchez Guerrero. Como quiera que éste iba adquiriendo experiencia en el oficio y no se cansaba de perfeccionar su arte, granjeó poco a poco el consentimiento de sus superiores hasta el punto de ser aprobado como organista titular. Unas cuantas notas sacadas de las ACB sirven para ilustrar el desenlace de este negocio. Comencemos por una anotación, fechada en 22 de junio de 1601:

> «Este día y cabildo los dchos. ssres. dixeron y acordaron que a Juan Guerrero organista se le den los treinta mill mr. y un cahíz de trigo de salario, o a respecto lo que sirviere mientras no huuiere organista propietario.» (ACB 1601, fol. 74v.)

En los Cabildos celebrados el día de San Juan de junio de los años 1603 a 1609, sus mercedes reiteraron el nombramiento de Guerrero. Volvieron a hacer lo mismo en 1610 y 1611. En 1612

> «...nombraron por organista, para que taña los órganos desta Santa Yglesia, a Juan Guerrero, que lo fue el año pasado, con el salario acostumbrado y más seis fanegas de trigo de augmento por su buen servicio y abilidad.»

La medra progresiva de su posición seguramente le permitió avecindarse en Badajoz, pues cuando la revalidación de su contrato por junio de 1613, el escribiente lo señaló *vezino desta ciudad* (ACB 1613, fol. 169). Al cabo de un año obtuvo nueva mejora de su sueldo:

«Juan Guerrero, organista, con aumento de salario, éste tiene 430 400 mrs. y 18 fanegas de trigo, con cargo del Entonador.» (ACB 1614.)

El aumento substancial del sueldo y el hecho de que el entonador corría a expensas de Sánchez Guerrero demuestran que éste ya era considerado organista efectivo. Nombramientos idénticos se repitieron en 1615 y 1616. El día de San Juan de 1616 también se nombró un nuevo afinador de órganos en la persona de Juan Amador. Éste ya había reparado el órgano en 1610, y, según una nota fechada en 21 de julio de aquel año,

«...auiendo los sres. Comisionados informado de que Joan Amador auía a satisfaçión aderezado el órgano, le mandaron dar por su trabajo ciento y cinquenta Reales.» (ACB 1610, fol. 22.)

Año tras año el Cabildo confirmó su ajuste con Guerrero. El Viernes Santo, 5 de abril de 1624,

«...mandaron dar a Juan Guerrero, organista desta Santa Iglesia, por el cuidado que tuvo de traer su realexo para las missas cantadas que se dixeron en el altar del Santo Christo, doce Reales por cuenta de su mesa capitular.» (ACB 1624, fol. 175^{v}.)

Gracias a este apuntamiento nos enteramos de que Guerrero poseía su realejo u organito personal; por lo tanto, para sus estudios y la preparación de su repertorio no dependía única y exclusivamente de los órganos grandes en la Catedral. El dato que acabo de transcribir echa alguna luz sobre el patrimonio instrumental y las posibilidades de trabajo de los organistas españoles del siglo XVII.

Pasados algunos meses el organista fue objeto de una nueva manifestación del aprecio que le profesaban sus superiores. Por lo visto carecían los órganos de una reparación radical, y no siendo técnicos ni entendidos en el menester, los prelados tuvieron por bien entregar el asunto a los cuidados de Sánchez Guerrero. Reza, el acta correspondiente, de la siguiente manera:

«Miércoles 14 de agosto de 1624 : Sus Mercedes den orden en que se afinen y aderecen los órganos desta St.ª Yglesia con el afinador que al presente está en esta ciudad, natural de Roma, consultando ante todas cosas con Juan Guerrero, organista, lo que se aya de hacer.» (ACB 1624, fol. 195.)

Y su cumplimiento:

«21 de agosto : ...se aderecen los órganos por 600 Reales con el official estrangero que está en esta.» (Ibid., fol. 196.)

Los datos arriba mencionados son sumamente interesantes para la historia del órgano en la Península Ibérica, porque hasta ahora no poseíamos noticias acerca de la actividad de algún organero italiano, durante los siglos XVI y XVII en España o Portugal. Desgraciadamente, calló el amanuense el nombre de este organero romano. De momento ignoramos si este artesano trabajó todavía en otros templos de Castilla, Andalucía o Extremadura.

Quizá escudriñaremos algo a su respecto en el transcurso de nuestras investigaciones a emprender en otros archivos eclesiásticos del país. Ello no obstante, sospecho con bastante fundamento que el citado organero italiano se fue después a Évora con el fin de realizar ciertas reparaciones e incluso modificaciones en el órgano que hacia 1562 había sido erigido en la Seo de esa capital.[3] Este instrumento, que todavía se conserva y que, Dios mediante, muy pronto será restaurado, ofrece características propias de la organería italiana; trátase de detalles típicos, hoy día aún muy visibles. Además, tenemos noticias e indicios aptos para comprobar que el instrumento sufrió intervenciones a lo largo del siglo XVII, que en parte podrían ser atribuidas a la mano del forastero que trabajó también en Badajoz. Tal vez pueda dar más pormenores acerca de este asunto cuando se proceda al desarme del órgano para su restauración.

Juan Sánchez Guerrero cumplió regularmente su cargo hasta el 3 de abril de 1634, día en que cayó enfermo. Atento a sus achaques y necesidades, el Cabildo le hizo limosna de 100 Reales al día siguiente. Sin embargo, el fallecimiento del organista sobrevino el 5 de abril, y el 6, seguramente en señal de gratitud por los buenos servicios prestados durante tantos años, los prelados perdonaron el sueldo adelantado. La viuda, habiéndose quedado en la indigencia, dirigió varias peticiones al Cabildo, en las que pedía limosna, y fue atendida muy solícitamente. Como último testimonio hacia quien fue ejemplar tañedor de tecla, acordaron dichos señores, el 21 de abril, otorgar a su viuda una pensión anual de 100 Reales. Precisamente en los últimos documentos referentes a este organista consta su nombre completo.

En virtud de que se extraviaron las ACB correspondientes a los meses de mayo y junio de 1634, resulta imposible averiguar la fecha de la toma de posesión del nuevo organista. De todos modos no debió de haber tardado mucho la venida de su sucesor en el cargo, porque el 22 de noviembre de 1634:

> «Este día y cabildo su Sr.ª hizo merced y limosna a Juan de Aluelos, organista, de cinquenta Reales por quenta de la fábrica para ayuda de costa en su enfermedad.»

Juan de Alvelos era seguramente portugués y pariente, hermano tal vez, de Francisco de Alvelos, organista y sucesor de Manuel Rodrigues Coelho en la Seo de Elvas. Sábese a ciencia cierta que Francisco de Alvelos estuvo en el cargo elvense todavía en 1615, ignorándose más noticias por haberse extraviado las A. C. de Elvas alusivas a los años subsiguientes. Hay indicios de que esta familia de músicos radicaba en el Alemtejo portugués, y no sorprende que se relacionara con el autor de las *Flores de Música para Tecla & Arpa*,

3. Cf. SANTIAGO KASTNER, *Música Hispánica* (Lisboa, 1936). El citado libro contiene algunas fotografías del órgano eborense y, asimismo, una relación de sus juegos.

como igualmente ya no extraña que los Alvelos y Rodrigues Coelho constituyeran un eslabón importante de las conexiones musicales habidas otrora entre las Catedrales de Badajoz y Elvas.

Debido a razones de salud, probablemente, no permaneció Juan de Alvelos mucho tiempo en el cargo, pues *despidióse* el lunes, 4 de junio de 1635 (ACB 1635, fol. 33v). En la relación del Cabildo celebrado el día de San Juan de junio del mismo año, sale una partida «*a Juan de P. Alvelos el viexo cien Reales*», pero falta saber si ésta se refiere al organista o a algún otro miembro de esa familia de tañedores.

Mientras que no se proveyese el oficio en otra persona substituyó el maestro de capilla Afonso Vaz da Costa al organista, y a quien se abonaron, como vimos en otro lugar, 400 Reales por haber tocado el órgano durante ocho meses. Pasado este tiempo, y con fecha de jueves, 28 de febrero de 1636:

> «...nombraron por organista a Juan de Lerma, clérigo de menores, con salario de ciento y cinquenta Ducados y 24 fanegas de trigo cada año en la conformidad que lo concertó el sr. obispo en Madrid, en virtud de acuerdos y cartas deste cabildo.»

Juan de Lerma acudió puntualmente a sus obligaciones hasta 1642, época en la que tuvo que hacer también las veces de maestro de capilla. En lo atañente a este servicio, que ya mencioné en el capítulo anterior, se lee, en las ACB correspondientes al mes de junio de 1642, la nota siguiente:

> «Organista Juan de Lerma, con el salario que tiene y que por lo que ha servido como Maestro de Capilla en el presente año se le den más trezientos Reales.»

Miércoles, 5 de noviembre de 1643:

> «El Cabildo dió licencia a un mozo que enseña Juan de Lerma organista, para que entre a cantar en el choro con la capilla y toque harpa.»

Comprueba este asiento que también los organistas y maestros de capilla badajocenses, igual que sus compañeros en las demás catedrales españolas, se dedicaron a la enseñanza y preparación musical de jóvenes.[4] Otrosí da a entender la nota citada que Juan de Lerma sabía tañer y enseñar el arpa. Así, una vez más, queda patentizado cuán estrechamente el arpa se relaciona con el arte de tecla ibérico de los siglos XVI y XVII, y de cuánta popularidad gozaba aquel instrumento en las capillas hispanas de esa época. A tamañas facultades de Juan de Lerma hay que añadir la de compositor. Debido a que algunas de sus obras habían resultado gratas a los oídos de los superiores, éstos, el día de San Juan Bautista de 1644, aumentaron su sueldo «*con la obligación de buscar Villancicos*»

4. Consúltese, a este respecto, mi ensayo *Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI*, en *Anuario Musical*, vol. XIV (Barcelona), 1959).

(ACB 1644, fol. 153). A pesar de todo, no quiso permanecer en Badajoz, y a comienzos de marzo de 1646, Lerma se fué a Plasencia, cuya catedral seguramente ofrecería mejores condiciones económicas.

Le sucedió en el cargo Manuel Galván o Galvão,[5] según la ortografía portuguesa, siendo admitido el 25 de marzo de 1646. De nuevo pasaron los órganos pacenses a las manos de un tañedor portugués (ACB 1646, fol. 245). También componía éste para voces según declara una nota con fecha de 9 de enero de 1647:

> «...mandaron se le libren al organista (Manuel Galvan) por el trabaxo de villancicos y psalmos que ha compuesto, 66 Reales.» (Fol. 298.)

Por razones que actualmente desconocemos Galván abandonó el lugar durante la primavera de 1648, trasladándose a Sevilla. El viernes, 15 de mayo de 1648, los señores canónigos, deseosos de cubrir la vacante, mandaron:

> «...se escriba a Juan de Lerma, organista de la Iglesia de Plasencia, para saber si tiene noticia de alguno.»

Hasta 19 de junio todavía no había organista, y entonces deliberaron:

> «Que el Licenciado Juan de Mesa, Canónigo, escriba para que venga el de Sevilla, el que su merced dice quiere venir.» (Fol. 380v.)

Sin embargo, tampoco vino el sevillano, cuyo nombre no se mencionó en las actas. Mientras tanto se echó mano a un suplente, y, cuando el reparto de las ayudas de coste efectuado el día de San Juan, se dieron:

> «150 Reales a Ignacio Domingos que hace de oficio de organista. Y pasada la octava se pongan edictos para organista.»

El 21 de julio quedó acordado:

> «Se escriba al Sr. Obispo que busque organista.»

Pese a todas esas diligencias, aún no había organista el viernes 1.° de octubre, y

> «Este día se leyó una carta del Organista de Jaén y acordaron sus Señorías que el Sr. Prior le escriba venga si quisiera venir.» (ACB 1649, fol. 65.)

Continuaba la misma situación al reunirse el Cabildo el 24 de diciembre de 1649. Como quiera que el asunto se iba arrastrando indefinidamente, los prelados tomaron nueva iniciativa el miércoles 5 de enero de 1650:

> «...para que vuelva Manuel Galván, organista que ahora está en la Catedral de Sevilla, se escriba al Marqués de Leganes.»

5. Es muy posible que este organista fuera pariente de Manuel Rodríguez Galván, maestro de capilla en Badajoz de 1622 a 1623, y que había sido recomendado, desde Málaga, por el lusitano Estevan de Brito. Todo lleva a creer que hubo entonces un núcleo de músicos portugueses que se protegían mutuamente.

La contestación recibida de Sevilla debió de haber sido negativa, puesto que a la nota arriba citada el amanuense añadió:

«Manuel Galván, Organista que lo fué desta St.ª Iglesia de Badajoz que se fué, dizen trató de pasarse a Portugal.»

Aprovecho esta oportunidad para decir que todavía no he hallado en Portugal noticia alguna alusiva a Manuel Galván o Galvão. En cuanto a su actividad en Sevilla, será menester consultar las Actas Capitulares conservadas en aquellos archivos; por lo que se refiere a la sede de Badajoz, nos consta que no volvió en adelante.

Para salir del paso el Cabildo remedióse con un tañedor interino conforme a una nota del viernes, día 29 de abril de 1650:

«Se libren duzientos Reales y seis fanegas de trigo a Domingos Suárez que hace de oficio de organista.»

y otra del 22 de junio:

«Que sirva Domingos Suárez como hasta agora.»

El viernes, día 10 de febrero, se volvió a librar dinero y trigo a Domingos Suárez, quien venía desempeñando las funciones de organista interino. Lo mismo sucedió el 23 de junio. El hecho de que el nombre de este suplente aparece siempre escrito con *s* final, es decir, Domingos y no Domingo, me hace sospechar que también este músico era oriundo de Portugal. Entonces la ortografía correcta de su nombre y apellido sería Domingos Soares.

En virtud de que la situación ya se hacía insostenible, el 15 de julio de 1651 el Cabildo volvió a escribir a Juan de Lerma en Plasencia «*para que examine a un organista para la Iglesia de Badajoz*». Según un asiento hecho el lunes, día 7 de agosto, el Cabildo había recibido de Juan de Lerma, de Plasencia, una carta sobre organistas. Desgraciadamente, el amanuense dejó de especificar el contenido de aquella misiva. Por fin, tamaño problema tuvo su feliz conclusión el 18 de diciembre de 1651, cuando los señores deán y cabildo

«...nombraron organista a Miguel Temudo, estudiante de la Villa de Cáceres.»

Siendo estudiante a la sazón, sería todavía joven Miguel Temudo. Pero, pese a su corta edad, como más adelante veremos, ejerció muy bien su ministerio. En junio de 1652 sus mercedes le concedieron un sueldo anual de 120 ducados. El 10 de octubre de 1653 pidió Temudo aumento de salario, contestándosele que era imposible atender su petición. Sin embargo, una semana después, el 17 de octubre, se le *alarga* el sueldo. Por ocasión de la renovación de su nombramiento, verificada el 19 de junio de 1654, asignóle el Cabildo una ayuda de coste «*por lo bien que ha trabajado y trabaja*». Los nombramientos anuales se suceden con la mayor regularidad; en el referente al año de 1657 añadió el secretario:

«...y que enseñe para el órgano a Francisco Arteaga clerizón.»

Como puede verse recayó también sobre Temudo la obligación de preparar una nueva generación de organistas. Gracias a esta providencia tomada por un sinnúmero de prelados diligentes de casi todas las catedrales de España, fué posible mantener durante siglos la magna tradición del órgano español, cuidar de su prestigio y engrandecer su solera.

En la revalidación del nombramiento hecha el 22 de junio de 1661, leemos:

«Organista Miguel Temudo con el salario que tiene y que se le den cinquenta Reales para cuerdas por las que ha gastado en la Harpa.»

Y en la del año siguiente está escrito:

«Organista Miguel Temudo y 88 Reales a éste por cuerdas de la Harpa.»

Ambos asientos citados contribuyen a comprobar lo que ya he dicho en otro lugar acerca de la importancia del arpa en la música española y portuguesa de los siglos XVI y XVII. Con Temudo surgió un músico hispano más, quien cultivaba simultáneamente los instrumentos de tecla y el arpa. Así se explica también por qué tantos compositores ibéricos destinaron sus obras *para Tecla y Arpa.*

En el año de 1664 continuaba Miguel Temudo aún en el cargo. De momento me es imposible decir cuándo cesó en sus funciones, por no haber podido leer los tomos de Actas Capitulares alusivos a los años de 1665 a 1689, debido a la sencilla razón de que la última vez que estuve en Badajoz, parecía que faltaban dichos tomos; sin embargo, el 23 de febrero de 1960, una hora antes de la salida del tren para Lisboa, me di cuenta de que se había interrumpido el orden de los volúmenes observando que los correspondientes a los años en cuestión habían sido colocados en otro anaquel. Debido a semejante laguna, queda por averiguar la fecha exacta del cese del organista Miguel Temudo y también la fecha de la toma de posesión del organista Alonso Casado, que tuvo el oficio durante los últimos lustros del siglo XVII. Queda además por averiguar si existieron otros organistas entre Temudo y Casado. Noticias que espero completar próximamente.

Las ACB 1690, y sobre todo el protocolo referente a la sesión del Cabildo celebrada el 23 de junio, revelan que la prebenda del órgano pertenecía a Alonso Casado. Este tañedor de tecla, cuya procedencia todavía ignoro, rigió el cargo por lo menos hasta marzo del año 1700. Ya que en este punto se interrumpieron mis investigaciones, resta por saber el año en que hubo cambio de organistas. De este y de otros detalles pertenecientes propiamente al siglo XVIII hablaré en mi tercer ensayo dedicado a esa centuria. Termino esta parte con una relación de los organistas.

Organistas

1598-1634	Juan Sánchez Guerrero	1650-1651	Domingo Suárez (interino)
1634-1635	Juan de Alvelos	1651-1664	Miguel Temudo
1635-1636	Afonso Vaz da Costa (interino)	1664- ?	Miguel Temudo
1636-1646	Juan de Lerma	? -1690	Alonso Casado
1646-1648	Manuel Galván	1690-17?	Alonso Casado
1648-1649	Ignacio Domingos (interino)		

Clavicordistas y arpistas

Aunque en el capítulo anterior haya mencionado a algunos arpistas activos en la Capilla de Badajoz, quedan todavía otros y un pequeño número de tañedores de espineta o clavicordio por incluir en mi relación. Los recuerdo en sección aparte, porque de esta manera resaltará más y mejor la importancia que esos instrumentos fueron adquiriendo poco a poco, no sólo en el conjunto extremeño, sino en toda la música ibérica del siglo XVII. Ya el clavicordio ya el arpa intervinieron cada vez más en el acompañamiento de obras radicando en el bajo cifrado, exigiendo, por lo tanto, instrumentos aptos para la buena realización armónica del *basso continuo*, y también en obras concebidas en el estilo de la monodía acompañada y, no por último, en piezas de caracter homófono y más bien puramente instrumental. El empleo siempre creciente de tales instrumentos en la música ejecutada por esa capilla demuestra que Badajoz siguió atentamente las transformaciones e innovaciones estilísticas que en la Europa entera, durante el siglo XVII, se produjeron en la música. No quedó Badajoz a la zaga de los demás centros musicales de la Península, sino que se actualizó constantemente, amoldando su paso al de sus competidores. No cabe duda de que la situación geográfica de Badajoz, parada obligatoria en el camino de Italia, Francia y Alemania a Portugal, mucho favoreció su vida musical. Sólo en los dos siglos siguientes, y merced a la abertura de otras rutas de viaje, en parte más rápidas y modernas, la capital de Extremadura se vino a menos. Y no hablemos de las mermas que se dieron en su agricultura, comercio e industria.

Como ya vimos en otro sitio, el clavicordio entró por primera vez en la capilla pacense cuando las fiestas de Navidad, Circuncisión de Nuestro Señor y Reyes Magos de diciembre de 1620 a enero de 1621, para colaborar en el acompañamiento de los villancicos.

La primera alusión al arpa data del viernes, 3 de diciembre de 1621:

> «Este día se mandaron librar por cuenta de la fábrica a Joan de Ibarra, músico, quatro ducados por auer dicho en estas pascuas a su harpa vnos villancicos.» (ACB 1621, fol. 47v.)

Clavicordio y arpa colaboraron en la música sagrada ejecutada durante la Semana Santa de 1622:

«20 de marzo de 1622 : A Ibarra 24 Reales por auer ayudado esta semana santa con su arpa y a Joan Alonso una docena de Reales para cuerdas al clavo.» (e. d. clavicordio). (ACB 1622, fol. 61.)

Algo parecido sucedió pasados unos meses:

«15 de junio de 1622 : A Joan Ibarra 30 Reales por la assistencia con su harpa en la octaua del Ssm.º Sacramento, y a Joan Alonso ocho Reales para cuerdas al clauicordio.» (ACB 1622, fol. 79.)

En 1635 actuó de arpista un joven portugués, pariente del entonces maestro de capilla Afonso Vaz da Costa:

«A Francisco Lopes de Acosta, su sobrino, para ayuda a cuerdas a la harpa 50 Reales.» (ACB 1635, fols. 34ᵛ-35.)

Dicho sobrino, como mencioné en otro lugar, recibió también un aguinaldo en enero de 1636, por haber tocado su arpa. Parece que había acompañado las canciones compuestas por su tío.

Por noviembre de 1642 un alumno del organista Juan de Lerma tañía el arpa en la capilla. Ante la creciente importancia del arpa en la música para voces e instrumentos de aquella época, el jueves, 7 de marzo de 1652, el Cabildo resuelve adquirir una arpa para el uso en la capilla de música. A este respecto se lee en las ACB:

«Los Sres. Br.º de Olmedo y D. Garcián de Alvarado concierten lo que se da por la harpa que está acordado se compre para tocar en el choro las festividades.»

En 1661 y 1662, según ya se aclaró anteriormente, tañía el arpa el organista Miguel Temudo. Me parece bastante lógico que las más veces no se mencionara el clavicordio o la espineta ex profeso en las relaciones consignadas en las ACB, pues muy a menudo los instrumentos de tecla con cuerdas constituían propiedad personal del organista y eran tocados exclusivamente por éste. Con arreglo a lo que pude averiguar en otras Catedrales de España, semejantes servicios extraordinarios, incluso el empréstito del instrumento, quedaron abarcados por el sueldo total cobrado por el organista. También conviene no olvidar, en el caso de Badajoz, que carecemos de los libros de Cuentas de la Fábrica en donde solían anotarse esas partidas pequeñas.

Cantores, ministriles y otros asuntos de música

Termino mi relato con la transcripción de una serie de notas concernientes a cosas de música en Badajoz. Unos asientos quedan explicados por sí mismos, otros irán acompa-

ñados de un pequeño comentario, sobre todo cuando se trate de músicos a cuyo respecto ya había hallado alguna noticia en otros archivos. Así ganarán más relieve las relaciones de la capilla pacense con otras, y especialmente las de aquélla con las del vecino Portugal.

«7 de septiembre de 1601 : Se recibe por músico de tiple a Antonio de Acosta, portugués.»

«16 de noviembre de 1601 : ...acordaron y determinaron que aya música de cherimías y cometieron a los Sres. D. Pedro Ramiro Coraxo y al Sr. Rc.º don Diego Quixada para que traten con los comissarios de la ciudad con que ayudará la ciudad o qué dará de renta para esta música y si a de ser perpetua o no, o en qué forma y lo demás que convenga cerca de tomar el asiento en esta razón con la dcha. ciudad para que entendida su intención y voluntad el Cabildo ordene lo que más le convenga hacer.» (ACB 1601, fol. 104.)

Según deduje de las ACB, no se llegó a un acuerdo entre el Cabildo y los representantes de la Ciudad, de modo que la música de chirimías quedó sin efecto.

«20 de mayo de 1602 : Este día el Sr. Chantre presentó por sochantre a los dchos. sres. a Gaspar Gonçales Sotil clgo. Presbítero natural del Reyno de Portugal : El qual fue mandado examinar por los dchos. señores deputados del capítulo donde estauan en canto llano, y cantó vnos versos de canto llano y vn sencillo a tres voces en canto de órgano, y auiéndolo visto cantar los dchos. sres. lo approbaron y admitieron por tal sochantre con que se a de obligar a las constituciones y autos capitulares y cargos que tiene el dcho. off.º de sochantre por el tiempo y voluntad del Cab.º y no por más, y en esta forma lo recibieron.»

No puede haber quedado mucho tiempo en Badajoz, porque en mayo de 1603 buscaron a otro sochantre.

Gaspar Gonçalves Sotil sale también en las Actas Capitulares de la S. I. C. de Elvas. La familia de músicos Sotil estuvo arraigada en Elvas y sirvió también en la Capilla de los Duques de Bragança en Vila Viçosa. Gaspar Gonçalves Sutil o Sotil fue, de 1612 a 1614, cantor en la capilla de la Catedral de Elvas. No se sabe cuándo entró allí ni cuándo cesó, porque se extravió casi toda la documentación alusiva a esa época. Pariente suyo era Vasco Sutil *charamela* y *baixão* en la capilla elvense, en la misma época, y más tarde en la de los Duques de Bragança, en Vila Viçosa. Al comienzo del año de 1642 cesó Vasco de pertenecer a la capilla del Rey D. João IV de Portugal.

«7 de enero de 1604 : ...manden pagar a Alonso Lobo, maestro de capilla de Sevilla por el libro de canto de órgano que presentó al Cabildo lo que le pareciere merece.» (ACB 1604, fol. 301v.)

Es imposible inferir de esta nota si Alonso Lobo envió a Badajoz su *Liber primus missarum* impreso en 1602, en Madrid, o un manuscrito conteniendo una colección de obras de polifonía vocal.

«17 de enero de 1604 : Que vayan los ministriles a Olivença, a una fiesta para que son llamados.» (ACB 1604, fol. 301v.)

En el año de 1605 había en la capilla de Badajoz ministriles de flauta, corneta, chirimía y sacabuche. Por lo tanto, instrumentos aptos para doblar en la polifonía vocal las voces

de tiple, contralto, tenor y bajo. No hay duda de que en Badajoz se solía ejecutar la llamada polifonía vocal, doblando y acompañando los instrumentos de viento las voces. Claro está que esos ministriles tocarían también música puramente instrumental; para eso existían las Fantasías, *Canzone,* Gallardas, Diferencias concebidas expresamente para semejantes conjuntos.

«11 de septiembre de 1609 : A J(uan) de Esquivel, maestro de capilla en Ciudad Rodrigo se le den 400 Reales en recompensa de dos libros de música que imbió a la fábrica por su cuenta.» (ACB 1609, fol. 260.)

Quizá se trate de los dos libros que Esquivel hizo imprimir en 1608, en Salamanca.

«17 de julio de 1610 : Este día y cabildo los dichos sres., auiendo votado en caxas de A. y R., hicieron gracia a Antonio Portugués Músico, de doze reales, y salió se da la gracia.» (ACB 1610, fol. 22.)

«En 1610 hay entre otros músicos en Badajoz:
Estevão de Brito, maestro de capilla.
Juan Sánchez Guerrero, organista.
Antonio de Mora, músico.
Juan de Rioxa, músico.
Pedro Pretel, ministril.
Bartolomeo Rubio, sacabuche.
Cárdenas, tiple capón.
Xaçinto Ximénez, moço de coro, hijo de Lázaro Ximénez sastre.
Hernando Martín, moço de coro.»

«San Juan de Junio de 1612:
Gil Fernández (portugués, sale también en las A. C. Elvas) aya de salario 20 000 mrs.
Cárdenas, tiple 30 000 mrs. y una fanega de trigo.
Francisco de Meneses Tello, bajón 25 000 mrs.
Bartolomeo Rubio, músico y sacabuche 15 000 mrs.
Juan de Rioja, tenor 40 000 mrs. y una fanega de trigo.
Al Subchantre por tenor 15 000 mrs.
Diego Xuárez Carreto, menestril 13 000 mrs. y una fanega de trigo.
Pedro Xuárez, menestril 15 000 mrs. y una fanega de trigo.
Pedro Pretel, menestril, 30 000 mrs. y una fanega de trigo.
Juan Palacios, sacabuche, 34 000 mrs.
Juan Barquero, músico, 15 000 mrs.» (ACB 1612, fol. 124.)

«2 de septiembre de 1613 : Se reciben a los portuguesitos Afonso Rodrigues y Jorge Pereira, moços de coro.»

«18 de diciembre de 1616 : El Cabildo despide a Gil Fernández» (músico portugués de Elvas, pero vuelve a ser admitido).

«Miércoles, 30 de mayo de 1617 : Es recibido Manuel Correa, músico contralto.»

«Sábado, 3 de octubre de 1620 : Es admitido el tenor Juan Castillejo, con el sueldo de 150 Ducados.»

«15 de septiembre de 1621 : Licencia a los Ministriles para que vayan el domingo a Campo Mayor (Portugal) a una fiesta.» (También fueron en un año previo a Estremoz.)

«Miércoles, 14 de agosto de 1624 : Se le den al Maestro de Capilla de la Santa Yglesia de Lisboa 150 Reales por el libro impresso que embió de Música a esta Santa Yglesia y que se avise a Pedro Pretel ministril, responda la carta que el susodicho escriuió.» (ACB 1624, fol. 195.)

Supongo que esta nota se refiere a Francisco Garro, oriundo de Navarra, y entonces maestro de la Capilla Real portuguesa. Éste hizo imprimir en 1619, en Lisboa, un libro de polifonía vocal conteniendo misas, lecciones de difuntos y aleluyas.

«6 de mayo de 1626 : A Diego, Moço de Choro, se le ayude con 66 Reales para comprar vn Baxón.» (ACB 1626, fol. 272.v)

Por lo visto, los ministriles adquirían instrumentos por su propia cuenta y no tañían única y exclusivamente instrumentos pertenecientes a la capilla de la catedral. Este fagote iba a ser un bien personal. El citado documento abona también el uso del fagote en la Catedral de Badajoz.

«Viernes 20 de julio de 1634 : El Sr. Deán y Cabildo concedieron licencia a Juan Pérez, músico, para ir el día de Santiago a Estremoz a cierto negocio suyo.» (ACB 1634, fol. 4.)

Ya que el susodicho Juan Pérez tenía negocios en Estremoz (Portugal), es muy posible el parentesco entre éste y los *charamelas*—Francisco Peres y Bartholomeu Peres, ambos, a lo menos de 1612 a 1614, al servicio de la Capilla Catedralicia de Yelves.

«29 de julio de 1634 : El Sr. Deán y Cabildo cometieron al Sr. Don García de Céspedes y Alvarado, Canónigo, reprehenda a los Ministriles y Músicos desta St.a Iglesia y les mande que no canten de día ni de noche por las calles, ni en casa de nadie con apercebimiento que lo contrario haciendo serán despedidos.» (ACB 1634, fol. 4e.)

«Miércoles, 22 de noviembre de 1634 : Admitieron dichos Sres. a Diego Roldán, ministril de chirimía y corneta, por mill y cien Reales y doce fanegas de trigo de salario por vn año.» (ACB, 1634, fol. 17.)

«17 de enero de 1635 : Despidieron a Gaspar Rodríguez, músico, — diéronle cinquenta Reales para ayuda a su camino.» (ACB 1635, fol. 21v.)

«Viernes, 4 de mayo de 1635 : Contratan a Sebastián Manso, músico contralto.» (Por el nombre y apellido podría ser portugués.) (ACB 1635, fol. 30.)

«San Juan de 1635 : Se renuevan los contratos de los siguientes músicos:

Manuel Bravo, ministril.
Pedro Pretel, ministril.
Diego Suárez Carreto, contralto.
Bartolomeo Rubio, músico.
Diego Roldán, ministril.
Thomas Rebollo, músico.
Juan de Palacios, músico.
Juan Pérez Navarro, músico.
Francisco Gil de Vergara, tiple.
Sebastián Manso, contralto.»

«15 de marzo de 1636 : Admiten a Francisco Rodríguez tiple y a Manuel Sánchez tenor.»

«San Juan de Junio de 1642 : Nombramiento de un músico» (llamado Manuel Ferreira, que debió de ser portugués).

«Viernes, 13 de marzo de 1643 : Doña Catalina de Moscoso, religiosa en el convento de Santa Lucía de Badajoz, pidió al Cabildo que vaya la Capilla y Músicos al convento para tocar y cantar a los oficios de una religiosa difunta.» (ACB 1643, fol. 90.)

«San Juan de 1650 : Nuevo nombramiento del músico Manuel Ferreira.»

En el año 1650 continúan en la capilla músicos de *baxón, corneta y sacabuche.* Como ya dije anteriormente, estos instrumentos no sólo habrían intervenido en las composiciones de la época para coro, solistas de canto y conjunto instrumental, sino que también dobla-

rían las voces en lo que suele llamarse la polifonía vocal. Además ejecutarían las Fantasías, *Canzone,* los Tientos y *Capricci,* etc., compuestos para toda laya de instrumentos. Un admirable ejemplo de este género de música representan las *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad vna* 2. 3. 4. *Con Basso Continuo,* del fagotista español Bartolomeo de Selma y Salaverde, impresas en Venecia, en 1638. Otrora debe de haber existido en España mucha música de esa clase para maderas de lengüeta que desgraciadamente se extravió. De todos modos, conviene no menospreciar la importancia de la música instrumental en aquellos tiempos, porque el arte sonoro nunca quedó reducido únicamente al canto y a obras para coro. Tampoco se haría esperar en Badajoz la llegada de la *Sonata da Chiesa* y del Concierto para instrumentos.

Los nuevos nombramientos anuales efectuados el 19 de junio de 1654 incluían a los siguientes músicos:

Diego Suárez, músico de contralto.
Thomas Rebollo, músico.
Manuel Ferreyra, músico.
Juan Pérez Garrido, músico de bajón.
Juan de Palacios, ministril de sacabuche.
Juan Correa, músico.

Para San Juan de 1659 hay nombramientos de:

Miguel de Canas, maestro de capilla.
Miguel Temudo, organista.
Thomas Rebollo, músico.
Francisco Correa, músico.
Francisco Gonçalez, músico.
Francisco Arteaga, músico.
Pedro Gonçález, músico.
Manuel Ferreyra, músico.
Bartolomeo López Hidalgo, ministril.
Diego Hidalgo, ministril de chirimía.
Juan Hidalgo Marchena y Vargas, sacabuche.
Francisco Ferreyra, bajón.
Francisco Durán, bajón.
Pedro Martín, tiple.

Como puede verse, una lista bastante apreciable. Al año nombráronse:

Miguel de Canas, maestro de capilla.
Miguel Temudo, orgnaista.
Manuel Ferreyra, músico.
Francisco Correa, músico.
Pedro Gonçález, músico.
Francisco Gonçález, músico.
Juan Hidalgo, sacabuche.
Bartolomeo López Hidalgo, bajón.
Francisco Ferreyra, bajón.
Pedro Moreno, chirimía.
Diego Hidalgo Moreno, tenor de chirimía.
Francisco de Arteaga, músico.
Marcos Canelo, mozo de coro.
Juan Gómez Canelo, mozo de coro.
Francisco de Prado, mozo de coro.

Y para terminar pongo la relación de nombramientos verificada el 22 de junio de 1663:

Miguel de Canas, maestro de capilla.
Miguel Temudo, organista.
Francisco Ruiz Lerin, músico.
Mannel Ferreyra, músico.
Pedro González, músico.
Francisco González, músico.
Bartolomeo López, bajón.
Francisco Durán, bajón.
Francisco Ferreyra, bajón.
Diego Delgado, chirimía.
Pedro Moreno, (tenor de) chirimía.
Cistóbal Rodríguez, sacabuche.
y 6 Mozos de Coro.

Esta composición del conjunto, en que las maderas están numéricamente muy bien representadas, se mantendrá con las mismas características a lo largo del siglo XVII. Sólo en el siglo XVIII comienzan los instrumentos de arco a formar parte de la capilla.

Resumiendo rápidamente es lícito decir que, durante el siglo XVII, y pese a algunas adversidades que afectaban a la nación entera, Badajoz logró sostener su añosa y brillante tradición musical. Constituyó la Capilla una preocupación constante del Cabildo, siempre denodado de poder competir con las demás capillas de la Península. Un aspecto de veras sumamente interesante y en cierto modo sorprendente ofrece la colaboración de tan crecido número de músicos portugueses. La presencia de tantos músicos lusitanos en Badajoz viene a corroborar — y en esto fíjense bien los detractores portugueses de su música y cultura nacional de los siglos XVI y XVII — que Portugal era entonces capaz de suministrar a España y otros países una pléyade de excelentes compositores, cantores e instrumentistas, formados en los mejores centros artísticos portugueses. E insisto en que no se trata de un asunto meramente regional, porque muchos de esos artistas que trabajaron durante algún tiempo en Badajoz continuaron después sus actividades en catedrales donde las responsabilidades no fueron menores, como por ejemplo, en las de Sevilla, Málaga, Ávila, Zaragoza. Si en aquel entonces el arte musical portugués no hubiera estado a la par del de los demás países, esos músicos seguramente no hubiesen sido admitidos en el extranjero. Precisamente los anales de la música en Badajoz representan una fuente preciosa para el estudio de la música portuguesa. Considero esta documentación esencial para cualquier tentativa de escribir una historia de la música en Portugal. Quiero todavía observar que la incorporación, de 1580 a 1640, de Portugal a la corona de España no afectó o alteró en lo más mínimo los hechos que en igual medida se produjeron antes y después de las fechas indicadas. Es decir, los intercambios musicales entre ambas naciones hermanas siempre fueron grandes y constantes hasta bien entrado el siglo XVIII; después — ¿quién lo negará! — aflojaron más y más, y hoy día la convivencia musical entre España y Portugal no es la que realmente debiera ser. La historia es la gran maestra de la vida; fijémonos en ella para poner derecho lo que está muy tuerto. Un tercero y último artículo aportará los datos esenciales para la conclusión del presente trabajo.

Vuelvo a dar las gracias al reverendo Padre don Pedro Rubio Merino, Archivero de la Santa Iglesia Catedral de Badajoz, quien en todo momento secundó con la mejor voluntad mis investigaciones, facilitándome toda la documentación.

Los trajes de los danzantes de la meseta

Por Nieves de HOYOS SANCHO

Los danzantes pueden considerarse como un grupo profesional, ya que son, en realidad, gente que ha sufrido un aprendizaje. Por lo tanto el traje de danzantes deja de tener las características del traje regional para convertirse en *traje profesional*, como ocurre con el traje de los pastores o marineros, que son trajes semejantes, aunque conserven alguna característica de su región. Estos trajes borran, incluso, las fronteras, al unificarse en los diversos países, pues la profesión impone ciertas prendas, como los gruesos peales que abrigan las piernas de los pastores, los chalecos de piel, los zurrones, donde llevan cuanto necesitan; grandes sombreros en los segadores, que les protegen del ardiente sol del estío, y prendas muy especiales de telas impermeables en los pescadores, que les protegen del agua en los golpes de mar. Pues bien, los danzantes necesitan, también, trajes especiales que no les entorpezcan los movimientos e, incluso, que tengan una necesaria amplitud para que realcen las vueltas y cabriolas, o suplementos de cintas y cascabeles con los que llevan el ritmo de la danza.

Hay algunos trabajos que se ocupan de las danzas populares, e igual podemos decir de los estudios sobre indumentarias, y, sin embargo, al menos en España, no hay ningún estudio sobre el traje de danzante, y es más, casi no se hace alusión a los mismos en los trabajos dedicados a bailes o a indumentaria.

No puede darse como explicación la falta de interés; lo que ocurre es que los investigadores de los bailes son músicos y las indumentarias les resultan materia ajena, y los que con preferencia nos dedicamos a los estudios de la indumentaria no nos hemos fijado en los trajes de danzantes por considerarlos tema de baile.

Para nuestro estudio vamos a escoger los *danzantes castellanos*, es decir, los danzantes de la gran Meseta Central, que es, realmente, donde son más característicos y generales los danzantes de enagüillas, pues en todas las zonas litorales, aunque pueden encontrarse, no es sino de un modo esporádico.

Posiblemente en España la ocasión en que actúan danzantes en mayor número de

localidades es en el Corpus. Ya sabemos que para solemnizar esta extraordinaria fiesta se celebran en las grandes poblaciones destacadísimas procesiones, y en las villas y aldeas, ante la procesión, y aún rodeándola, van grupos de danzantes que salen en esta ocasión. También en muchas fiestas patronales acuden a la iglesia los danzantes para honrar a sus Santos Patronos, pero ya no coinciden en el día.

De los danzantes de enagüillas que mejor conservan su carácter son los de La Laguna de Negrillos, en la provincia de León, partido judicial de La Bañeza, villa que perteneció al antiguo señorío del Conde de Luna. Estos danzantes, que tienen varias modalidades con palos y castañuelas, en el número más general de componentes para este tipo de danza figuran ocho acompañados, o más bien dirigidos, por el zorromoco, vestido de negro con capucha, careta y rabo. Visten los danzantes enagüillas blancas y cortas, con dos volantes almidonados, con tira bordada y puntillas, camisa blanca con cuello vuelto y corbata; cruzando el cuerpo en banderola se ponen un mantoncillo de lana roja y dibujo de flores doblado rectangularmente; desde los hombros por la espalda cuelgan, hasta casi la cintura, cintas de seda labradas, rojas, con dibujos en verde y amarillo, llevando una igual atada sobre el codo, y en la cintura una cinta ancha de tonos más oscuros. A la cabeza, un pañuelo rojo o rosa, colocado en forma coronal, atado a un lado por un pequeño nudo; medias blancas caseras, de dibujos, sostenidas bajo la rodilla con una cinta de tonos oscuros, adornada por delante con madroños de lana de colores vivos, y alpargatas blancas. Estos danzantes salen en el Corpus y otras fiestas solemnes, y son, seguramente, de los más ricos y mejor arreglados de España (foto 1).

En su vecina provincia de Palencia, que perteneció al antiguo Reino de León, también son muy generales los danzantes de enagüillas, y en la misma capital el día de su Patrón, San Antolín, el 2 de septiembre, salen grupos de danzantes que ejecutan varios bailes de paloteo, con traje de enagüillas un poco más sencillo y menos adornado que el de La Laguna de Negrillos.

La frontera con Portugal, como no es frontera natural, sino estatal y política, no corta las costumbres, y así, en la región de Tras-os-Montes, en las aldeas de Miranda de Duero, hay grupos de danzantes Pauliteiros que no se apartan en líneas generales de los castellanos de la meseta y, menos aún, de los de Zamora, en cuya provincia está enclavado el distrito de Miranda de Duero. Visten los danzantes camisa de lino casero, con cuello y pechera bordados y cerrada con botones de lino hechos con aguja; usan el chaleco del traje de diario de paño negro o castaño con adornos de picado de paño verde sobre blanco; colgando de los bolsillos llevan unos trozos de lienzo con bordados. Sobre los hombros, un pañuelo de seda o de lana estampado, con las puntas colgando por delante. Sobre una saya de bayeta roja visten las enagüillas, a veces de tres volantes, con bordados y puntillas, y col-

gando de la cintura por delante, por detrás y en los costados, llevan cuatro anchas cintas o pañuelos doblados, que son de seda y rameados; calzan medias muy pueblerinas, de lana o algodón, con franjas negras onduladas en sentido horizontal y botas de becerro claveteadas y picadas. Cubren la cabeza con sombrero de filtro negro, de ala plana y cordón, adornado con cuatro grupos de flores y plumas alrededor de la copa.

No todos los danzantes castellanos visten el traje de enagüillas, pues los hay que bailan con el traje del domingo, tal como ocurre con los danzantes del pueblo serrano de La Alberca, uno de los más ricos en trajes y tradiciones. Lucen el calzón de felpilla azul, adornado con muy ricos botones de filigrana; el chaleco, con dos filas iguales de botones o de los de chapa ornados con un animal en relieve. Para tener mayor libertad de movimientos se quitan la chaqueta y se quedan en mangas de camisa; a la cabeza llevan un pañuelo coronal (foto 2). En ciertas ocasiones, o para determinados bailes, se quitan el chaleco y se ponen una banderola, que consiste en un pañuelo de Manila o labrado, con lo que adquieren mucho más aspecto de danzantes.

Siguiendo por la sierra central hacia levante, en Segovia, y concretamente en *Ausin*, danzan con su bello traje regional en mangas de camisa, luciendo así la faja de seda carmesí de los días de fiesta, y encima el rico cinturón de cuero bordado en sedas de colores (foto 3).

Nos detendremos un poco más en los danzantes de Burgos, por ser, según frase de mi padre, don Luis de Hoyos Sáinz «el riñón de la hispanidad y el castellanismo». Encontramos en tierras burgalesas los dos tipos de danzantes, los más populares de enagüillas y los más solemnes con el traje regional.

Del tipo de enagüillas tenemos los del barrio de las Machorras, de Espinosa de los Monteros, al norte de la provincia. Visten camisa blanca, con cuello y manga larga, con encaje al borde, y se ponen una cinta de seda de colores y rameada, atada encima del codo; la enagüilla es bordada y calada, y llega hasta debajo de las rodillas; calzan medias blancas y alpargatas con cintas. Se adornan con una cinta ancha puesta en banderola, con una lazada y colgantes que caen sobre la enagüilla. Rodean la cabeza con una cinta de color adornada con una moña de seda a un lado o, sencillamente, con una boina, con lo que resulta un traje de danzante empobrecido. Estos mozos, más bien niños, de las Machorras, ejecutan danzas de palos, de espadas o, simplemente, con castañuelas. Les acompaña un gaitero, y no falta el personaje burlesco, aquí llamado «cachibirri», que, por cierto, tiene algo digno de señalarse, y es que para gastar sus bromas y coger a los chicos llevan en las manos una especie de tenazas de madera, que se abren y se cierran después de cruzarse varias veces, y son iguales a las que llevan en el famoso carnaval de Binche, en Bélgica, y que se pueden apreciar perfectamente en la fotografía número 4.

Descendiendo del norte hacia el sur, nos encontramos en el centro de la provincia, o sea, en los Montes de Oca, estribación de la Sierra de la Demanda, con unos grupos de danzantes de enagüillas muy semejantes en su vestimenta a los que acabamos de describir, pero más ricos, pues se conserva la danza hecha por hombres y no por niños. Las sayas son largas, recordándonos a sus vecinos de la provincia de Logroño. Cosa en realidad bien natural, ya que todos son serranos de las estribaciones de la Sierra de la Demanda y pertenecientes a una misma región natural, aunque los divida la línea administrativa de la provincia, y nos recuerda a los riojanos en que se adornan con un mantoncillo de seda colgando por delante como un delantal y atado por detrás en la cintura (foto 5).

Completamente al sur, en la parte de la provincia que baña el Duero, el grupo de danzantes de Quintana del Pinar también viste enagüillas, aunque un poco más largas que los anteriores, adornándose con cintas de seda a la cintura, pañuelo de seda estampado al cuello, y en la cabeza, en vez de la cinta con la moña, otro pañuelo anudado a un lado, con las puntas colgando, que al danzar se voltea en el aire, lo mismo que el de la cintura. En vez de alpargatas calzan botas o zapatos. Los danzantes de Fuentelcésped se tocan con un gorro alto de flores de papel.

En las estribaciones de la Sierra Cebollera, al SE. de Burgos, hay varios pueblos denominados *del Pinar*, como Hontoria, Rabanera y Navas, donde existen muy destacados grupos de danzantes, pero no son ya de enagüillas, sino danzantes de lujo, como los de Hontoria del Pinar, que se constituyen en una Cofradía de puestos heredables, herencia simbolizada en la posesión del palo. Son hombres de más de cuarenta años y saben ocho danzas, seis de palos y dos de baile. Danzan cada diez años el domingo gordo, o sea el de Carnaval, en el atrio de la iglesia, después de la Misa. Cuatro de estos danzantes, que son los del Centro, visten calzón negro, y otros cuatro, que son los guías, calzón rojo, todos de terciopelo con agremán de otro, o de un color vivo, y llevan cuatro botones de filigrana en la parte de la pierna del calzón de trampa, sostenida en el centro y a los lados con botones de moneda. Camisa blanca, chaleco de terciopelo labrado, una chaquetita corta de brocatel e, incluso, algunas llegan a ser de brocado, con solapa, bordeada toda ella con galón de oro, así como los puños, y el corte oblicuo y redondeado que forma el bolsillo. Se ciñen con faja de lana o seda azul, verde o roja, llevando en la cabeza un pañuelo coronal con una lazada a un lado; calzan medias blancas, caladas, y zapatillas flexibles de ternera, color natural, adornadas con pequeñas flores de trapo, calzado muy cómodo, especial para danzantes (foto 6). A estos grupos de danzantes, que en alguna ocasión solemne danzan dentro de la iglesia, acompaña y dirige un hombre con un traje especial, del cual no nos vamos a ocupar, pues es tema digno de otra monografía, y del que sólo vamos a señalar que en Ontoria y Rabanera le llaman el «cachibirri», y en su vecino pueblo de Nava, el «zarragón».

Y para que se vea que en la provincia de Burgos no falta ningún tipo de danzantes, basta con señalar que los de Belorado usan el traje de tipo vasco de pantalón blanco, haciendo esta concesión a su vecina región; pero no olvidando que son castellanos y se adornan con un pañuelo de seda rameada puesto por los hombros y otro a la cabeza, en forma coronal, igual que los de la zona de pinares (foto 7).

Del mismo tipo de los danzantes de lujo de la provincia de Burgos que acabamos de ver, son los de San Leonardo en tierras sorianas, en realidad pertenecientes ambos a la misma región natural. Estos danzantes de San Leonardo llevan un palo en su mano derecha y una fuerte maza de madera en la izquierda (foto 8).

La provincia de Logroño presenta en su etnografía tanto como en su folklore la triple faceta de las tierras en que está enclavada, o sea la Vasco-Navarra, la aragonesa y la castellana.

De los danzantes de Briones, del partido de Haro, podemos decir lo mismo que lo de los de Belorado, cosa bien razonable, ya que son de una misma región, que presenta un aspecto semi-vasco, semi-castellano. Visten pantalón blanco que adornan con unas enagüillas muy cortas, de bayeta de color, y más generalmente con pañuelo de seda rameado colgando de la faja roja; en el busto se ponen dos anchas cintas en bandolera, que se cruzan en el pecho, y a la cabeza, pañuelo, lo mismo que los de Belorado (foto 9).

Los danzantes que acompañan a la procesión de San Roque, en Ventrosa, en la Sierra de Cameros, llevan también pantalones, pero no el clásico pantalón vasco absolutamente liso, sino unos pantalones adornados en su boca con encajes; se ponen encima un mantón de Manila doblado en pico, con las puntas colgando por delante y anudado a la espalda. Sobre la camisa llevan una chaquetilla o chaleco blanco, que adornan con flores por la espalda y cruzan con cintas de seda; calzan alpargatas de cintas, de tipo aragonés, y se tocan con sombrero de fieltro negro, de copa cuadrada. Este conjunto le vemos en la bella fotografía 10 tomada, con otras no menos interesantes, por don Miguel Salvador en el año 1907.

Ya que estamos en la Sierra de Cameros, merecen especial mención los danzantes que el día de Santiago salen en Nieva en la procesión, cuatro delante del Santo que se honra y otros cuatro delante de la Virgen de Castejón; a los danzantes, que en total son ocho, los llaman «troquiaos», y llevan castañuelas o palos tallados o grabados. En la plaza bailan el «arco», que es un trenzado dirigido por el «zurramoscas», que recita versos. Estos danzantes van vestidos con pantalones blancos; encima, enagüillas con encaje, muy cortas y almidonadas, camisa blanca, que adornan atándose cintas de colores sobre el codo; a la cabeza, pañuelo de rayas puesto en corona circular, en el que meten varios claveles.

Característica especial presentan los danzantes de Anguiano, pintoresca aldea con

empinadas y empedradas calles, al pie de la Sierra de Cameros Altos, a orillas del Najerilla; son unos ágiles bailarines sobre altos zancos de madera, que se apartan del traje de enagüillas, y al que más bien debe llamarse saya, por ser amplia y larga, casi hasta el tobillo, aunque hacen el efecto de ser sayas menos largas, por distar bastante del suelo, a causa de los zancos. Llevan dos sayas, la de abajo rematada por una puntilla, y la de arriba lisa, y así ahuecan en forma de campana al dar las rápidas vueltas del baile. Sobre la camisa blanca visten un chaleco hecho todo a lorzas horizontales, de sedas de colores varios, sujeta también la manga de la camisa con una cinta y una moña atadas sobre el codo (foto 11). Tienen estos danzantes un aspecto mucho más arcaico que los de enagüillas cortas, conservándose en ellos un corte medieval, y a este respecto conviene recordar que, aunque no vecinos, no están lejos de los altos valles de Hecho y Ansó, y al menos entran dentro de la gran cuenca del Ebro en corrientes que vierten sus aguas en su tramo central; pues bien, estas aldeas de Hecho y Ansó son las únicas de España que han conservado en sus trajes un aspecto verdaderamente medieval.

Bajando hacia el Sur, en Guadalajara, seguimos encontrando danzantes de palos de los dos tipos que venimos observando; de enagüillas en el partido de Brihuega, en cuyo pueblo de Utando llevan enagüillas almidonadas hasta la rodilla, y encima se ponen un pañuelo o un mantoncillo de Manila atado a un lado con pico colgando al otro; camisa blanca, cinta de color en bandolera, medias de seda caladas o con dibujos y zapatos blancos de danzante. En Valverde de los Arroyos los tenemos de pantalón adornado en su parte inferior con puntillas, y encima llevan una enagüilla hasta la rodilla, de percal o bayeta oscura, con jaretones de colores más claros, y encima un mantón bordado en lanas, puesto como los de Ventrosa de la Sierra de Cameros, a modo de delantal, por delante en pico, atado por detrás en la cintura. Van en mangas de camisa con una cinta de color encima del codo y adornan la espalda con una serie de cintas de seda brochada. Calzan alpargatas de cintas del tipo aragonés, hecho natural por su proximidad, y lo más peculiar de estos danzantes es el tocado, consistente en un gran armazón con flores artificiales (foto 12).

Entrando ya en La Mancha, observamos que el traje de los danzantes se empobrece, hecho totalmente natural, ya que este traje profesional no hace más que seguir la ley general del traje regional español, por ser el manchego el más sencillo y menos adornado de España, en contraste con su opuesto en diagonal dentro de la meseta, el del Oeste de León y Salamanca, donde se dan los trajes más ricos, adornados y variados de España, por lo cual casi me atrevo a decir del mundo, pues únicamente podrá haber algo semejante en riqueza y variedad en los países Centro Europeos.

En el pueblo manchego de Villacañas, de la provincia de Toledo, que ofrece la particularidad de tener la mitad de sus casas normales de pisos y la otra mitad excavadas

bajo tierra, constituyendo lo que llaman «silos», hay grupos de danzantes con enagüillas bastante largas y poco adornadas, bandas encarnadas cruzando el pecho, pañuelo blanco coronal a la cabeza, zapatillas y medias blancas. Estos danzantes ejecutan un baile de paloteo ante el Cristo de la Vega, el día primero de mayo, baile estudiado por Pedro Echevarría, en su obra *Cancionero Popular Manchego.*

En el borde oriental manchego, en el partido de Chinchilla, en Albacete, los danzantes de enagüillas están realmente empobrecidos; visten un traje regional de calzón, y sobre él se ponen una bata blanca de manga larga y faldas hasta por encima de las rodillas, sin más adorno que dos cintas de colores puestas en bandolera y cruzadas sobre el pecho. Este grupo se compone de ocho danzantes con dos palos, uno en cada mano (foto 13).

Saliendo de La Mancha por Toledo hacia el Oeste, en la parte de esta provincia que ya no es La Mancha, el traje de danzante vuelve a enriquecerse, lo mismo que el traje regional; basta para ello recordar los trajes de Lagartera, graciosos de silueta y riquísimamente bordados. Esta parte occidental de Toledo es lo que mi padre designaba como la Extremadura desbordada, o sea, tierras que por su rica etnografía se unen a la provincia extremeña de Cáceres.

El señor García Matos, hijo de esta provincia, en su obra *Lírica Popular de la alta Extremadura* señala los danzantes de Almaraz de Navalmoral de la Mata con enagüillas y camisa blanca, con la particularidad de llevar, a modo de justillo, un pañuelo de seda estampado debajo de la cinta cruzada sobre el pecho, que, como hemos visto, es casi igual en todos estos danzantes; en la cabeza llevan pañuelo coronal, ofreciendo la particularidad de dejar ver por debajo de las enagüillas los calzones de paño. Con esta mención de Cáceres llegamos al reino de León, en donde iniciamos nuestra descripción.

En fin, pues, llega el momento de las interpretaciones; y ahora más que nunca siento la falta de mi excepcional padre, pues para interpretar un hecho hace falta una gran cultura que nos presente claras las ideas y los caminos a seguir.

Hace algún tiempo, sobre los danzantes de Laguna de los Negrillos que salen en la festividad del Corpus, el General Benavides, observó la gran semejanza del atuendo de estos danzantes con el traje nacional griego. A esta opinión vienen en parte a sumarse la del Prof. García Matos, para el cual el traje de los danzantes de Almaraz deriva del de los soldados greco-romanos y va señalando un parangón entre las prendas de ambos. Desde luego en ambos casos la semejanza indumental es evidente.

Ahora bien, teniendo en cuenta que los danzantes son un grupo profesional, hay que pensar en que sus trajes sean una realización con miras a la comodidad y vistosidad, y que han podido basarse, por una parte, en los trajes de una determinada clase preponderante

en un tiempo, y por otra en una idea mágica, tan ligada siempre a todos estos actos a la vida del hombre primitivo.

En parte viene a resolvernos este hecho las ideas del investigador francés, creador de las escuelas de arqueocivilización, André Varagnac, el cual, en su *Civilisation Traditionnelle et genres de Vie*, París, 1948, 85-91, así como en otros varios trabajos, afirma que los disfraces de tela blanca se explican por un complejo de nociones convergentes, pues el blanco es un color benéfico, por ser el de la harina que antiguamente se arrojaba los días de carnaval, sustituida luego por bolitas de harina o confites, y después por el confeti de papel; el blanco es uno de los colores de los seres del más allá, y, por tanto, benéfico; el velo blanco es el instrumento simbólico de la consagración; la unión de un ser al más allá; la camisa blanca larga es un elemento tradicionalmente esencial del vestir femenino, y de aquí sugiere que al disfrazarse en carnaval con trajes del sexo contrario es porque el más allá está en parte concebido como un mundo al revés.

Aceptamos con André Varagnac que en parte el origen blanco de los trajes de los danzantes sea por la idea benéfica de este color, pero no necesitamos ni exponer los argumentos para rechazar absolutamente que éste sea el origen de los trajes que en España se usan en muchas fiestas en la lucha de moros y cristianos; los ocho siglos de permanencia en la Península de los moros justifica esta tradicional fiesta y el disfraz de moros de los que representan este papel, que es diferente del traje de danzantes con enagüillas del que nos hemos ocupado.

1. — Laguna de Negrillos (León)

2. — Danzantes de La Alberca (Salamanca).

3. — Danzantes de Ausín (Segovia)

4. — Las Machoiras (Espinosa de los Monteros, Burgos), danzantes con el «cachibirri» y gaitero.

5. — Danzantes en Montes de Oca (Burgos). — Foto Virgilio.

6. — Danzantes de Houtoria del Pinar (Salas de los Infantes, Burgos). — Foto Virgilio.

7. — Danzantes de Belorado (Burgos).

8. — Danzantes de San Leonardo (Burgo de Osma, Soria).

9. — Danzantes de Briones (Logroño).

10. — Feria de San Roque en Ventrosa (Sierra de Cameros, Logroño)

11. — Anguiano, Nájera (Logroño).

12. — Danzantes de Valverde de los Arroyos (Guadalajara).

13. — Danza tradicional de Chinchilla (Albacete).

Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

Por M. GARCÍA MATOS

Entre los elementos y rasgos que de manera más especial se señalan en la música popular española y que a la vez más contribuyen a singularizarla, el rítmico es, a no dudar, uno de los que mayor relieve adquieren. Pendiente de verificarse la sistematizada descripción y el puntual análisis de tan principal aspecto de nuestra música folklórica, los numerosos documentos que de ésta existen ya publicados permiten, no obstante, al estudioso, hacer sin dificultad apreciación inmediata de la diversidad de formas que en ella el ritmo asume y del alto interés que en no pocos casos las mismas encierran. Pero hemos de decir que todavía restan por conocerse otras no menos interesantes que en los últimos tiempos se nos han ido apareciendo en las búsquedas y acopios cancionísticos realizados en comarcas y regiones antes nada o escasamente estudiadas. Y sucede, además, que algunas muy importantes, características de ciertas especies recogidas en los cancioneros impresos, no han dejado percibir su importancia y auténtico ser por haberse interpretado mal al transcribirlas. A precisar y considerar éstas y a declarar y exponer aquéllas se dirige el presente artículo, que, por razones de espacio, habrá de extenderse a sucesivos números del *Anuario*.

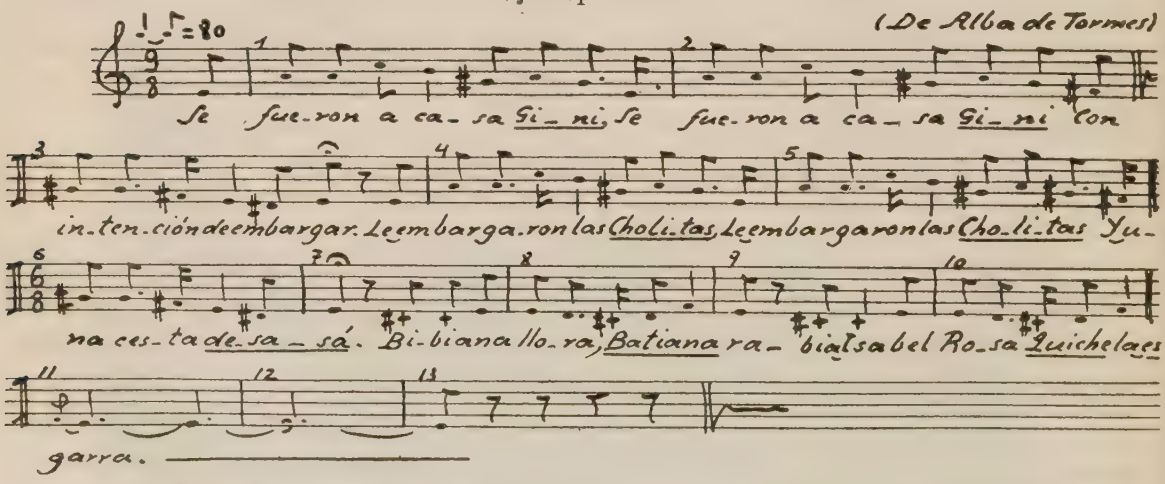
* * *

En el folklore musical de la provincia de Salamanca, comprensivo de uno de los cancioneros que, en fineza y originalidad, riqueza y variedad de integrantes, más se significan entre todos los de España, danse dentro de las formas que al baile sirven dos muy particulares modos de expresión rítmica cuyo contenido se desconoció hasta lo de ahora por la incorrecta traducción con que uno de ellos se llevó a las colecciones de dicho folklore estampadas y por lo no visto o inatendido que el segundo fue. Respectivamente se muestran en los dos tipos bajo los que se ofrece la especie bailable más genuina y relevante del pueblo salmantino : la *charrada*. Acogen esos tipos diferente compás, y existen en la modalidad *cantable* con acompañamiento de pandereta, y en la *instrumental*, de *gaita* (flauta de pico) y

tamboril y de *dulzaina* y *caja* o *tamborcillo*.[1] Ejemplos de *charradas* de las dos clases (tipos) recogieron Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez en sus *Cancioneros*.[2] Ambos folkloristas anotan la una en compás de 2 × 4 y la otra en el de 6 × 8, ó 9 × 8, y aun 3 × 4 (Ledesma) y en el de 3 × 8 (A. Sánchez). Aquélla es así en la realidad, aunque los mencionados compiladores descuidaron la observación del más peculiar y específico de los ritmos con que los instrumentos percusivos la acompañan. En la *charrada* de 6 × 8 ó de combinado ternario resultan falsas, en cambio, la rítmica y la métrica. Tal *charrada* es, precisamente, la que mayor difusión alcanza en la provincia, distinguiéndose, en casos, con los adjetivos de *picada, golpeada, brincada* o *saltada* y, en ciertos pueblos, con el simple nombre de *picao*. A ella, en primer lugar, nos referiremos.

Y comenzamos diciendo que la confusión de su ritmo, y en el sentido que se ha producido, viene a ser, a la verdad, un hecho que con facilidad ocurre, por cuanto lo hace posible el equívoco aspecto que dicho ritmo suele casi siempre revestir en la especie *cantable*. Tan equívoco, que hasta al mismo pueblo arrastra, de ordinario, a lo que parece, a confusión análoga, cosa ésta que no habrá de chocar si advertimos que la práctica de la *charrada* cantada es desde hace muchos años nada o muy poco corriente, siendo por ello escasas las melodías de la misma que hoy pueden hallarse, al igual que ya lo eran en los tiempos en que Ledesma formó su *Cancionero*. He aquí tres de los diez únicos ejemplos que este autor recogió en tal libro. Por el estilo son los otros siete, así como los que A. Sánchez incluye en su *Colección*, que no pasan de tres o cuatro:

Ejemplo I[3]



1. La *gaita* y *tamboril* úsanse en casi toda la provincia; la *dulzaina* y *caja* exclusivamente en un reducido sector de la zona oriental.

2. Dámaso Ledesma, *Folklore o Cancionero Salmantino* (Madrid, 1907). — Aníbal Sánchez Fraile, *Nuevo cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (Salamanca, 1943).

3. D. Ledesma, ob. cit., pág. 69, n.º 1.

Ejemplo II[4]

(De Alba de Tormes)

Los o_jos de mi more_na Ni sonchi_cos ni songrandes,
Que son dos mo_ne_das de oro De las de_ cuaren ta reales. Niaunque
ven_gas a la u_ na, Niaunque ven_ gas a las dos, Co_ mo
mo te quiero yo, — Lo mis_ mo_ te he de que_rer, Niaunque
no_ vengas bo_rra_cho Lo mis_ mo_ te quiero yo. Lo mis_
ven_gas a la u_ na Niaunque vengas a las tres.

Ejemplo III[5]

(De Cabrerizos)

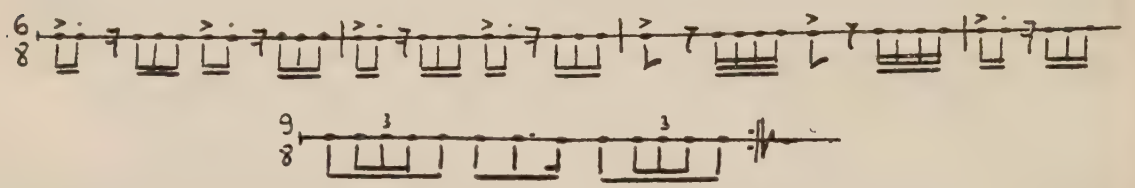
Yel pa_ li_ llo del tio Roque Quieren que lo toque yo... Que lo
to_ quen las mocitas, Que tie_nen la obli_ga_ción. Yes_ te es el pa_ li_ llo,
Ni_ ña, del tio Roque, Ya_ quite lo traigo Pa_ ra que lo toques. —

Se ve que, aparentemente, ninguna anormalidad presentan o hacen sospechar, en cuanto a su ritmo, esas melodías, bien que en la tercera las líneas divisorias del 3 × 4 aparezcan situadas, con evidente incorrección, una *parte* o *tiempo* antes de lo que sugieren y marcan con fuerza los acentos cadenciales.

Pudo el pueblo ejecutárselas así al folklorista colector, pues que, según se establecen

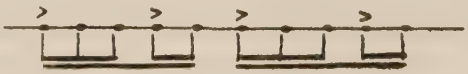
4. D. Ledesma, ob. cit., pág. 70, n.º 4.
5. D. Ledesma, ob. cit., pág. 72, n.º 9.

y conjugan los *valores*, lo equívoco aludido surge naturalmente, ya que, como en seguida comprobaremos, en su forma verdadera las diferencias rítmicas que en ellas se dan afectan sólo a la duración de determinadas notas, y en tan leve grado, que su confusión es casi inevitable; y hasta forzosa cuando la costumbre o práctica de ejecución de estos cantos se ha hecho, cual dijimos, rara o esporádica, con lo que el apropiado y justo significado rítmico de los mismos llega a ser olvidado por una gran mayoría del pueblo. El fenómeno repercute, incluso, en los ritmos que lleva la pandereta acompañante. Ledesma copió estas dos fórmulas:[6]



Y asentaremos que, por lo que respecta a la *danza*, ningún inconveniente grave se sigue de lo expuesto, porque, sin casi notarlo, los bailadores pueden acomodar sus pasos y movimientos a tales ritmos, no resultando daño o menoscabo sensible para la entidad legítima del danzado. Sobre semejante cuestión, pues, no diremos más aquí.

Es, en general, distinto el cariz que toma esta *charrada* en la modalidad instrumental, la de mayor cultivo y perduración. Por las versiones que los instrumentos suenan es por donde venimos a descubrir su realidad rítmica original. Ello se debe, principalmente, a cómo en dichas versiones los *valores* se muestran, que, desdoblándose con frecuencia en unidades menores, implicativas de un régimen acentual fijo y muy preciso, ponen bien de manifiesto aquella realidad. El desdoblamiento efectúase en semicorcheas ordenadas en grupos *quinarios* con acentuación en la primera y la cuarta:

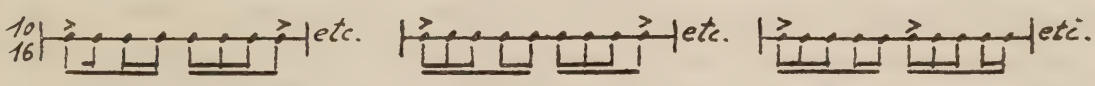


grupos que se presentan en series limitadas, o alternando, lo más común, con equivalentes fórmulas de valores distintos. Las melodías en su discurso, cadencias e inflexiones señalan con indudable claridad la división dual de la métrica — que en algún ejemplo, y sólo *de paso* u ocasionalmente, deviene ternaria —, integrando cada *parte* un conjunto *quinario*. Siendo, como lo es, movido el *tempo*, el compás se define obvio, imponiendo el cifrado de 10×16, en combinación de $3 + 2 + 3 + 2$:

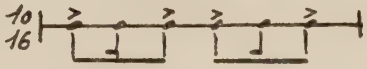
6. Ob. cit., pág. 89.

(De una charrada de dulzaina)

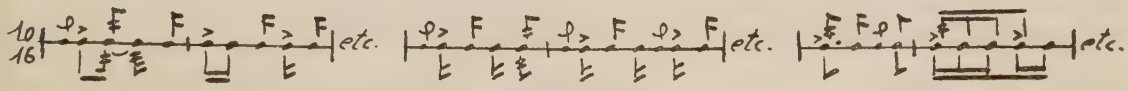
De otro lado, las percusiones acompañantes de *tamboriles* y *cajas* reafirman tales ritmos y compás. Los tamborileros más diestros y que mejor guardan la tradición emplean los siguientes toques:



que convierten otros, por mayor facilidad quizá de ejecución, en éste, más simple:



Las *cajas* hacen los que siguen con dos o tres variantes de similar tenor:[7]

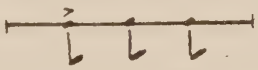


Así, por los batidos percusivos — no mirando al simplificado — se determinan también con claridad y firmeza el compás y la rítmica de la *charrada picada,* evitándonos con ello toda duda cuando, como en ciertos casos sucede, la melodía que expone la *gaita* o la *dulzaina,* y a que acompañan, excluye el uso de los grupos quinarios reveladores dejando un punto de margen a la posible confusión. Ahora pueden verse, al final de estas páginas, diversos ejemplos instrumentales de las citadas *charradas* (n.s 1 al 6), que constituyen una parte de los por mí hallados y registrados a través de las pesquisas folklóricas que llevo realizadas en la provincia salmantina. Creo que bastan para constatar ampliamente lo enunciado, quedando bien patente la verdadera naturaleza metricorrítmica de la especie; y servirán de muestrario, a la vez, de lo que ésta suele ser en el campo organológico, cosa

7. Con las notas que tienen la plica hacia lo alto indico los golpes que tañe la baqueta cogida con la mano izquierda o cimera, refiriéndose a los del palillo que empuña la mano contraria las que portan aquel trazo hacia la dirección opuesta o inferior.

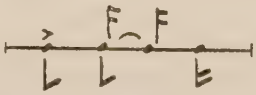
también apenas conocida hasta lo de ahora, por cuanto sólo tres melodías de tal modalidad hubo de transcribir Ledesma; defectuosas las tres en el sentido mismo que lo son las que recogió de canto.[8]

Tras de contemplar esos ejemplos, se confirman y disciernen claramente los errores rítmicos con que al pentagrama se llevaron las *charradas picadas* cantadas, que fueron las más atendidas, en verdad, por los folkloristas, y de las que atrás hemos copiado tres. Pero es que, como he anotado — y el lector puede ya comprobarlo por sí —, dichos errores origínalos fácilmente la circunstancia de adoptar las melodías de semejantes *charradas* un modo estructural de aparente faz equívoca, pues que, faltando en él siempre el definidor grupo quinario, los valores que llenan cada parte del compás — determinados valores, según su función o carácter — resultan para el ejecutante, o el oyente, inseguros de medida, difíciles de calibrar sin confundirlos, estribando la inseguridad en una porción mínima de duración, la que equivale a una semicorchea, o *proton cronos*, aquí, porción que aún se hace más dudosa o confundible por la celeridad del *tempo*. Atendiendo a los ejemplos atrás copiados, se advierte bien dónde y cómo se producen las incorrecciones. Los grupos de valores que integrando la parte del compás se muestran así:



(*Charrada* I, compases 1, 2 y 7.)

contienen la alteración en la tercera figura, debiendo ser esto:

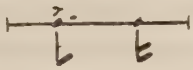


según se deduce de lo que ocurre en los compases 4 y 5 de dicha *charrada*, que repitiendo el 1 y 2 da así los mismos grupos:

Ahí sobra, como se ve, el puntillo de la segunda corchea. Agrupaciones de esta fisonomía, presentes en varios compases de la *charrada* I y en los 2, 4, 6, 7 y 8 de la II, portan el error en tal nota puntillada; deben, pues, entenderse en igual sentido que la anterior fórmula. Llévanlo ya en la nota primera, ya en la segunda, los grupos que así se ofrecen:

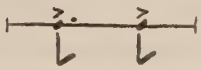
8. Figuran en su *Cancionero*, pág. 214, n.º 9; pág. 217, n.º 16, y pág. 220, n.º 27.

(*Charrada* I, compases 1 al 6; *Charrada* II, compases 1, 3, 5 y 7.)

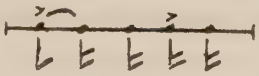


(*Charrada* III.)

los cuales deben ser:

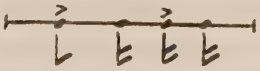


Por fin, el de la forma siguiente:

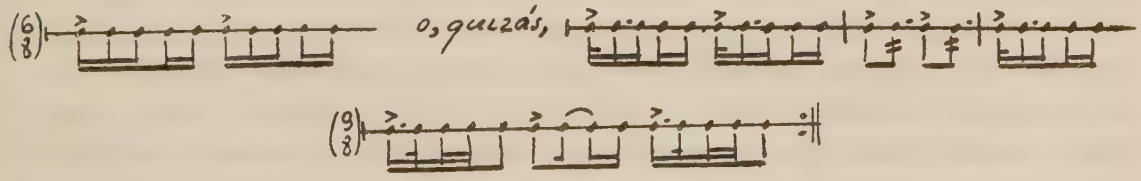


(*Charrada* II, compases 9 al 13, y *Charrada* III, en que las semicorcheas son fusas.)

confunde el valor inicial prolongándole. Su faz real es:



En las demás combinaciones se señalan más declaradamente los puntos a que lo erróneo afecta. Por tales modos corregimos esas tres *charradas* de canto, quedando conformadas según adelante se muestran en los números 7, 8 y 9. Y se notará que esta última, la 9, resulta tener su organográfica transposición en la que con el número 2 incluimos entre las ofrecidas de tal modalidad, cuyo acompañamiento percusivo acusa y fija el ritmo bien precisa y decididamente, por donde se justifican y corroboran nuestras apreciaciones expuestas. Las figuraciones de pandereta habrían de corregirse así:



Está a la vista cuán fácil es la confusión de este ritmo en las melodías cantadas. No he tenido yo la suerte de encontrar en las aldeas y lugares salmantinos que visité *charradas picadas* de canto, por lo que no podría decir si efectivamente su torcida interpretación

originose en el pueblo mismo o es producto de los compiladores folkloristas, quienes, desprevenidos, o guiados por prejuicios de escuela, no pudieron o supieron sino adscribir a las normas de éstos el nada común fenómeno rítmico, siendo al respecto significativo el hecho de presentar desvíos análogos las transcripciones de *charradas* instrumentales que Ledesma hizo. Ambas cosas hubieron probablemente de ocurrir, según deduzco de propias experiencias.

Tan singular ritmo se extiende a otras provincias españolas informando también bailes de tradición que, bajo designaciones y coreografías distintas, son, como la *charrada*, de pareja mixta y suelta. Yo hallé dos de ellos en la alta Extremadura, localizados en pueblos diversos del norte de la provincia de Cáceres, muy linderos de las tierras salmanticenses. Estos bailes extremeños se conocen respectivamente con los nombres de *pindongo* y *perantón*, nombre este último con que, hase llamado, asimismo, a la *charrada* en algunos lugares del sur salmantino, aunque sólo, al parecer, de un modo esporádico o secundario. El estilo y carácter musicales de los dos son semejantes entre sí y casi idénticos a los de la *charrada*.

Contaba yo no mucha edad y hacía mis primeras armas en la labor de recoger la música folklórica, labor que comencé en la citada región, cuando descubrí y copié las de dichos bailes. Con más entusiasmo entonces, a la verdad, que sólida y acabada preparación para el delicado menester que acometía, tampoco comprendí el significado auténtico del ritmo en cuestión, atribuyéndole en unos casos, al anotarlo, el compás de 3×4, y en otros el de 6×8, y falseando las figuraciones por similares maneras a las que en la *charrada* hemos visto. Así aparecieron transcritas las músicas de los referidos bailes en mi *Lírica popular de la alta Extremadura*, págs. 152, 258-61 y 303-5.[9] Del *pindongo*, practicado sólo en un pueblo de la región, el que tiene por nombre Montehermoso, recogí cinco ejemplos instrumentales, que eran los únicos existentes, los cuales tañíanse a la *gaita* y el *tamboril*, instrumentos iguales a los que en Salamanca conocen con las mismas denominaciones, y que son, a la vez, los más típicos de las zonas altoextremeñas. El *perantón* dase en varios pueblos en versiones organológicas y cantadas, de las cuales he llegado a captar un regular repertorio, no obstante la situación de decadencia en que se encuentran por relegación de su uso.

Afirmar puedo ya aquí que en los temas de canto, faltos siempre, como los charros, de la agrupación quinaria, los intérpretes populares incidieron de continuo en la confusión de la rítmica ejecutándolos en compás de combinado ternario, lo que hasta recientes tiempos hube de constatar muy bien. Presentando por extenso dicha agrupación — salvo algunas

9. Entre los dieciocho y veintidós años de edad (años 1930-34) realicé la colecta de ese cancionero, cuya publicación se vio detenida por la guerra civil española, saliendo a luz cuando ésta dio fin. He vuelto sobre mis pasos visitando de nuevo los pueblos recorridos al formar tal colección, y puedo decir, sin embargo, que apenas hallé cosa más que rectificar en las transcripciones ya impresas. (Sí rectificaríamos hoy, por el contrario, no pocos renglones de los artículos literarios o analíticos de esa obra de juventud, en los que la buena intención se sobrepone al conocimiento.)

excepciones — las melodías instrumentales de ambas danzas, fui yo quien, con mi inexperiencia de folklorista incipiente, malentendí el metro y ritmo que entrañan — más tarde comprendidos —, haciendo de ellas el aludido traslado incorrecto. Añadiré que al error me llevó también, en parte, la rítmica percusiva, que los tamborileros extremeños ciñen, exclusivamente, a la fórmula «simple», ya vista atrás, de *corchea-semicorchea-corchea*, fórmula que, sobre prestarse a la fácil confusión, es la que al par usan en el acompañamiento de otros bailes y tocatas de compás *ternario* y de 6 × 8, puntillando, claro es, la corchea inicial. En los n.s 10, 11 y 12, doy sendos ejemplos restaurados de estas danzas extremeñas.[10]

Análogamente se nos apareció en las provincias de Valladolid y Segovia — cuyo folklore musical apenas se ha investigado — un baile de igual rítmica : el que, llamándose *corrido* en unas demarcaciones y *rueda* en otras, resulta ser el más difundido y típico en tales áreas provinciales. Baile, asimismo, de parejas sueltas, pero ejecutado *en círculo*, nada tiene que ver, musicalmente, con otros que en diferentes regiones viven adoptando también la primera de esas denominaciones. Que yo sepa, de sus melodías no se ha transcrito más que los compases del comienzo de una a que se dio acogida en cierto disco comercial publicado hace años con música de dulzaina segoviana, transcripción que realizó el fallecido folklorista Torner, incluyéndola en su estudio sobre ritmos populares españoles.[11] Vio el ritmo Torner casi a la perfección, pues que lo anotó en compás de 10 × 8. Mis búsquedas me han proporcionado buena colección de *corridos*, los cuales son instrumentales, de *dulzaina* y *caja*, no habiendo podido encontrar, hasta el presente, ni un solo tema de canto. Con fuerza se acusa en la melódica del *corrido* notable diferencia respecto a la de las especies de Salamanca y Cáceres. Evidencia frecuentemente una modernidad de carácter, o expresiva, muy ajena a la rítmica que incorpora y bien alejada de los modos y estilos que registran las melodías del baile salmantino y las de los extremeños, tan afines entre sí. Por ahora no voy a pararme a analizar este hecho; sólo apuntaré que en bastantes casos parece ser consecuencia de acoplamientos o transposiciones de extrañas músicas recientes al arcaico ritmo de que tratamos. Adviértase en el espécimen de *corrido* segoviano que ofrezco en el número 13 cómo su artificiosa melodía no es sino trasunto de la de un verdadero *vals*, fenómeno que parejamente se nos revela en otros ejemplos que poseemos.

Idéntico en caracteres y propiedades de todo orden al baile de Segovia y Valladolid es el que, ya más conocido, practícase desde antañones tiempos, y con el nombre de *La Rueda*, en las provincias de Burgos y Soria. Fue, como se sabe, el maestro Federico Olmeda

10. Aún hay en mi cancionero citado otra danza que puede considerarse del mismo ritmo : la que ostenta el nombre de *Baile de la Rúa*, en la página 306 de la obra.

11. Eduardo M. Torner, *Ritmos*, en *Temas folklóricos, Música y poesía* (Madrid, 1935), pág. 131. — Con escasa variación el autor repitió ese artículo, que tituló *La rítmica en la música tradicional española*, en la revista *Música*, I (enero, 1938, Barcelona).

quien, en su *Cancionero popular de Burgos* (Sevilla, 1903), publicó las primeras transcripciones de tal danza castellana. Músico y compositor excelente el maestro dicho, interpretó el ritmo de las *ruedas*, al anotarlas, con aproximación casi correcta, vertiéndolo en compás de 5 × 8. Bastante viva aún la danza, nosotros hemos recogido en las dos provincias citadas numerosos temas de ella, pero únicamente instrumentales (de *dulzaina* y *caja*), lamentando no haber llegado a hallar versiones cancionísticas, en las que, como se ve por las que Olmeda captó, el uso en despliegue del grupo quinario muéstrase ya con alguna insistencia. En el número 14 doy de mis transcripciones una *rueda* soriana, acogiendo en el número 15 un ejemplar de canto, burgalés, sacado del cancionero de Olmeda y con el compás corregido.[12]

Se reduce la existencia de este tipo rítmico a las indicadas demarcaciones geográficas con leve extensión por estrechos sectores fronterizos de algunas de las provincias limítrofes; en el resto de España es ignorado, según lo que hasta ahora conocemos. Gráficamente señalo en la figura 1 la situación y alcance espaciales de la distribución.

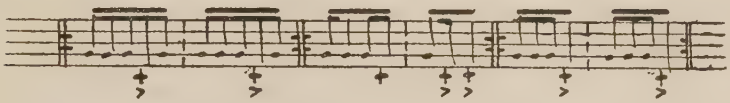
Cual se apreciará, pertenece un tal ritmo, con sus *tiempos* irregulares o heterócronos en desenvolvimiento isométrico, a aquella categoría ritmopeica que tan eficientemente estudió y expuso el llorado profesor Braïloiu, y para la que prohijó la designación turca de *aksak* con que desde entonces por doquier es llamada.[13]

En determinados cancioneros populares del oeste europeo se acusa la presencia del ritmo *aksak* bajo alguna que otra fórmula de las múltiples que éste asume o puede asumir. Sábese bien, no obstante, que es en los países sudorientales del Continente y en los de las zonas asiáticas vecinas de los mismos, hasta el Indostán, incluso, donde dicho ritmo aflora y vive más profusamente, con la mayor abundancia y la más prolija diversidad de aspectos. No es aventurado creer que ciertas combinaciones del *aksak* tengan su primer origen en las indicadas zonas de Asia, desde las que, en tiempos quizá remotos, se difundieron hasta el occidente de Europa transportadas por invasiones étnicas de aquella procedencia. Ello lo sugiere, al menos, lo que se comprueba en España, receptora durante siglos de fuertes influencias distintas del Oriente y en cuyo folklore musical adquiere excepcional importancia el citado ritmo, por la amplitud y variedad con que se manifiesta, hecho éste al que hasta lo de hoy se ha prestado muy poca o ninguna atención. Y acaece, precisamente, que la rítmica del 10 × 16 de nuestras danzas, con su fórmula de 3 + 2 + 3 + 2, de que, según mis conocimientos, no aparecen ejemplos en los demás folklores del occidente europeo, sorprendémosla difundida a lo largo de una área geográfica mediterránea y oriental de gran significación al respecto de lo dicho. Así, en el norte de África, y entre los bereberes montañeses del Atlas

12. Figura con el n.º 4, en la pág. 142 de la colección mencionada.
13. Constantin Braïloiu, *Le rythme aksak* (Abbeville, 1952).

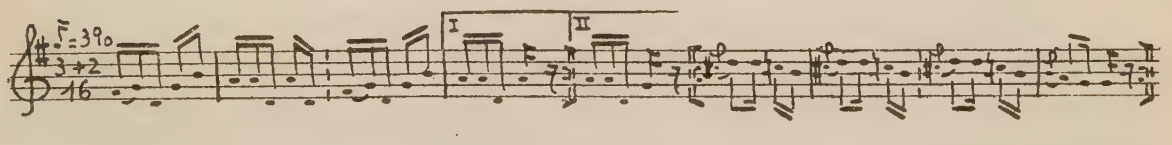
medio, se encuentra una danza ejecutada en *rueda*, con el nombre de *ahidous*, que tiene la siguiente música cantada y acompañada del *bendir* (pandero redondo):[14]

El *bendir* hace por veces estas variaciones rítmicas

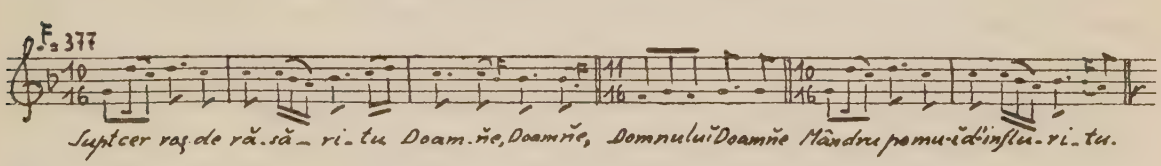


Se observará en la melodía que, aunque anotada por el colector en el compás de 5 × 16, su discurso marca, por las flexiones o *caídas*, la división métrica a *dos partes*, tal y como señalamos escribiendo intermitentes las líneas divisorias que habrían de suprimirse.

Hacia el este europeo, en las tierras balcánicas y en las aledañas se constatan diversos paralelismos. El folklore de Bulgaria, tan rico de expresiones del ritmo *aksak*, posee este tipo danzario compaseado también en 5 × 16 y de *tempo* similar al de los bailes españoles:[15]



En el cancionero popular de Rumania se dan ejemplos en que, como en las *charradas* y *perantones* de canto, los valores se pliegan:[16]



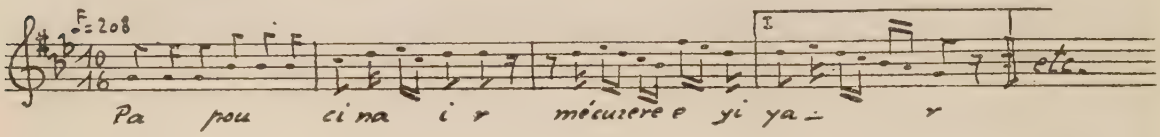
La música de Turquía, altamente pródiga en ritmos irregulares o quebrados, comprende el que con el nombre de *djordjouna* resulta albergar un contenido muy afín al

14. Alexis CHOTTIN, *Chants et Danses Berbères (Moyen Atlas-Foire au mouton de Timhadit), 16 junio 1935*, en *Revue de Musicologie*, n.º 58, mayo, 1936 (París), pág. 69. También en la obra del mismo autor *Tableau de la musique marocaine* (París, 1939), pág. 19.

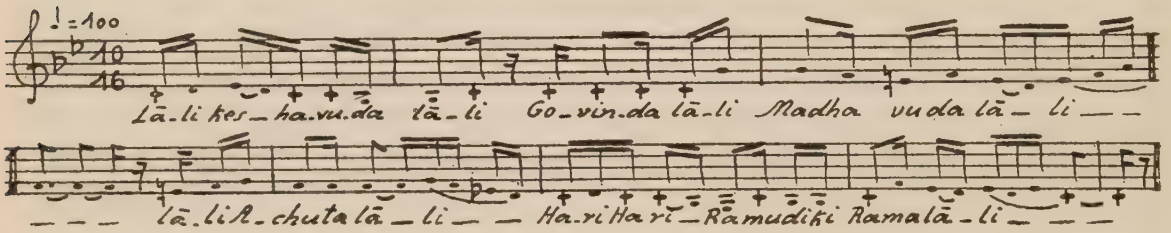
15. Stoyan DJOUDJEFF, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, por..., Institut d'Études Slaves de l'Université de Paris (París, 1931), pág. 145.

16. Bela BARTOK, *Melodien der rumänischen colinde* (Viena, 1936), pág. 73, n.º 87 *a*.

del nuestro, pues su combinación interna difiere sólo en el segundo grupo quinario: 3+2+2+3, y «es generalmente empleado en las danzas populares de ciertas provincias del Asia menor habitadas por los *kurdos* y los *armenios*.»[17]



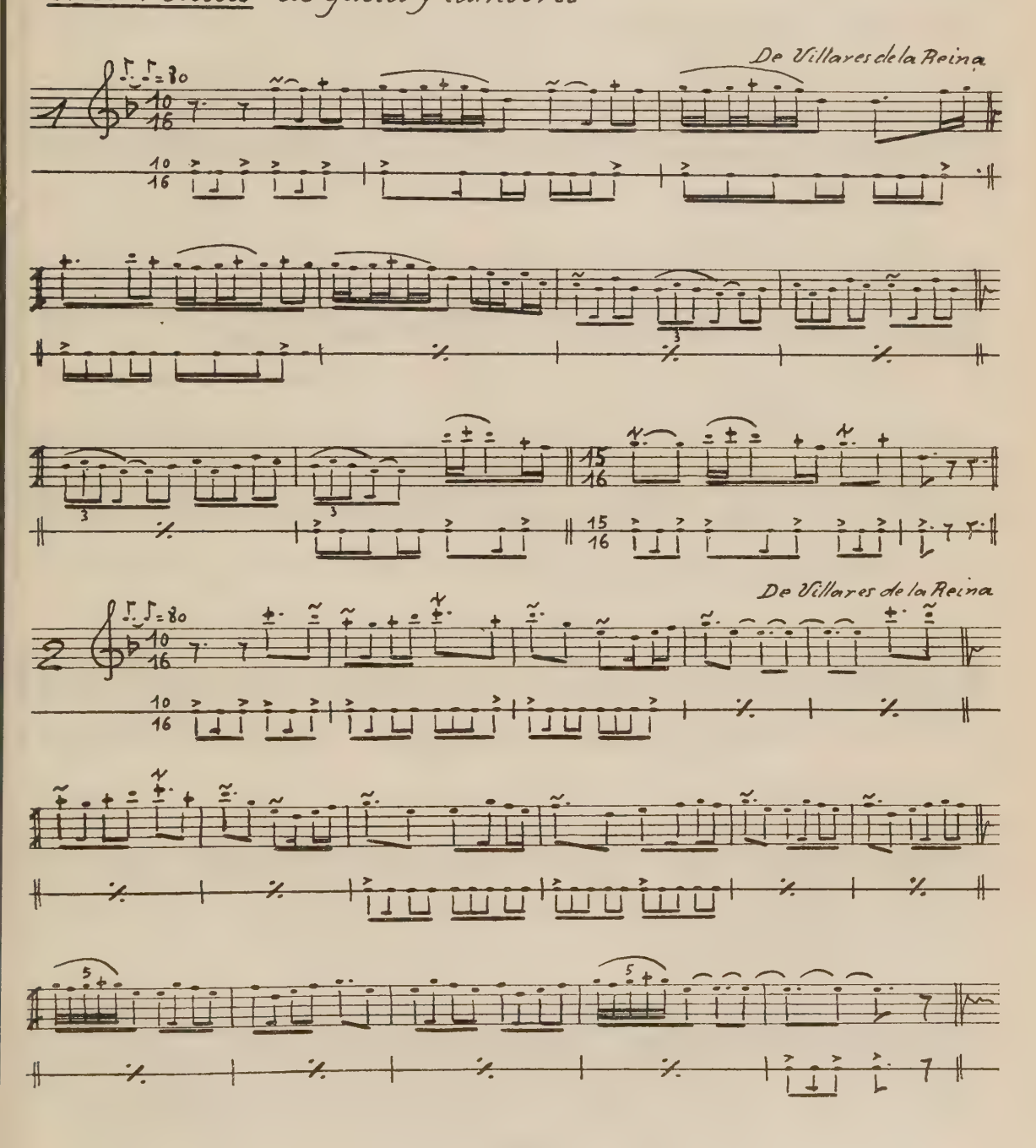
Y he aquí esta *canción de cuna* del Indostán, que por su carácter y sonoridad, su *aire* o *tempo* parigual al de las danzas hispanas, sin vacilaciones juzgaríala cualquier tamborilero salmantino como parte o fragmento de una *charrada* auténtica:[18]

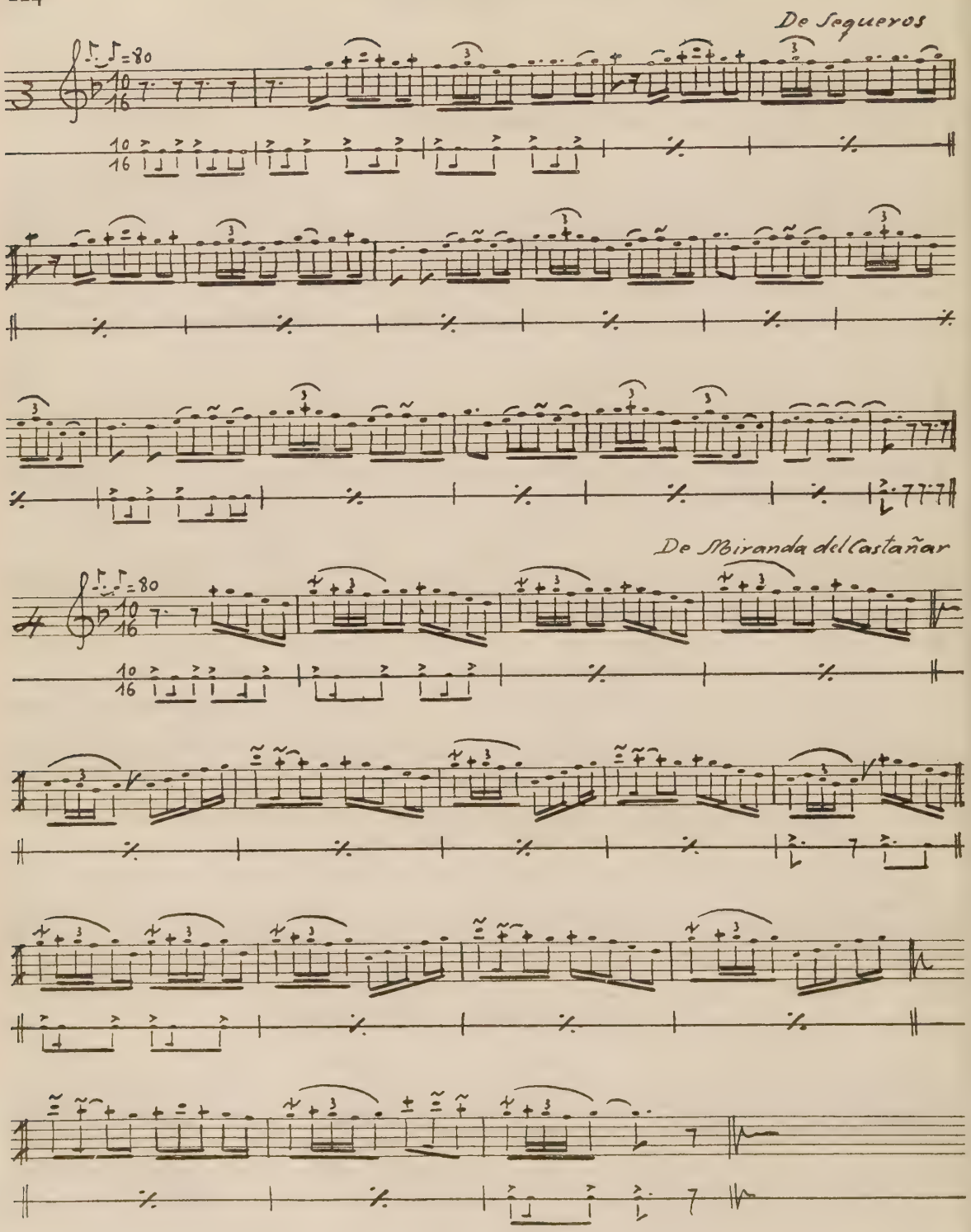


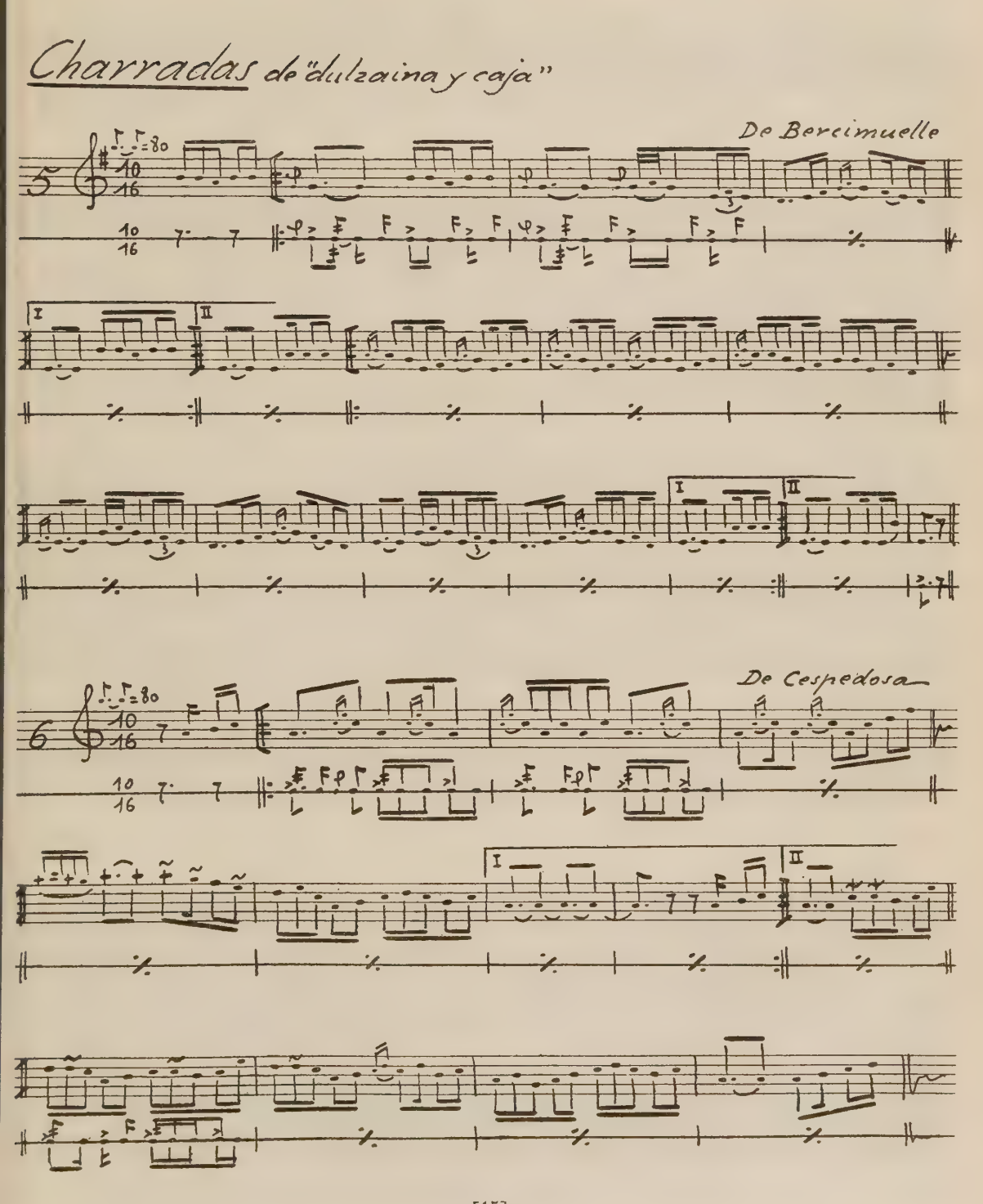
(Parecerá, en cambio, contradicción chocante la circunstancia de ser este canto de una función tan opuesta a la coreográfica. Sin embargo, a nosotros no nos sorprende. En España, y concretamente en las provincias de Zamora y de Lugo, hemos recogido canciones *de cuna* con la forma, estilo, ritmo y *tempo* de sendos bailes típicos de tales zonas, fenómeno a que aún no hemos logrado encontrar satisfactoria explicación.)

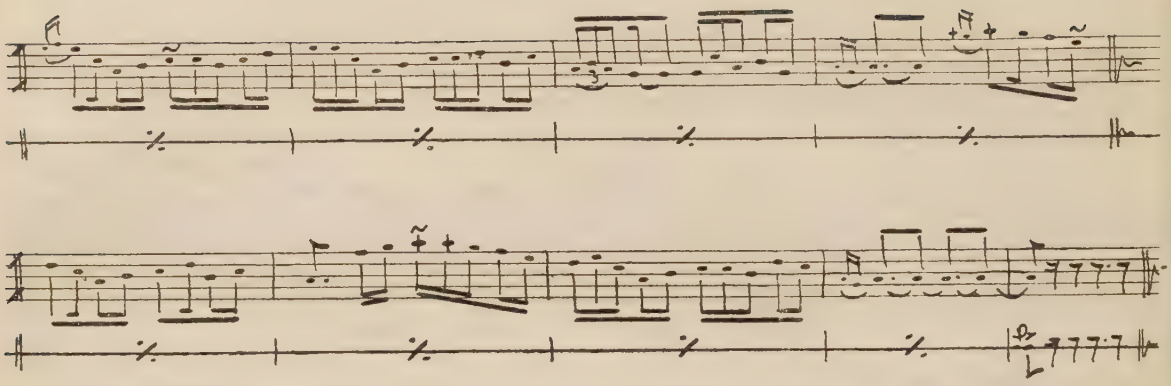
Vemos por lo expuesto cuán verosímil es que el ritmo de que tratamos tenga sus fuentes de origen en territorios de Asia. Nos abstenemos, empero, de asentar con firmeza esa conclusión en tanto que las comparaciones — que habremos de seguir verificando — no nos deparen con mayor largueza de identidades o similitudes bases más amplias que del todo la certifiquen y hagan inobjetable.

17. Raouf Yekta Bey, *Turquie. La musique turque*, en *Encyclopédie Lavignac*, primera parte, vol. 5.º, página 3041.
18. Fox Strangways, *Music of Hindostan* (Oxford, 1914), pág. 64, ex. 156.

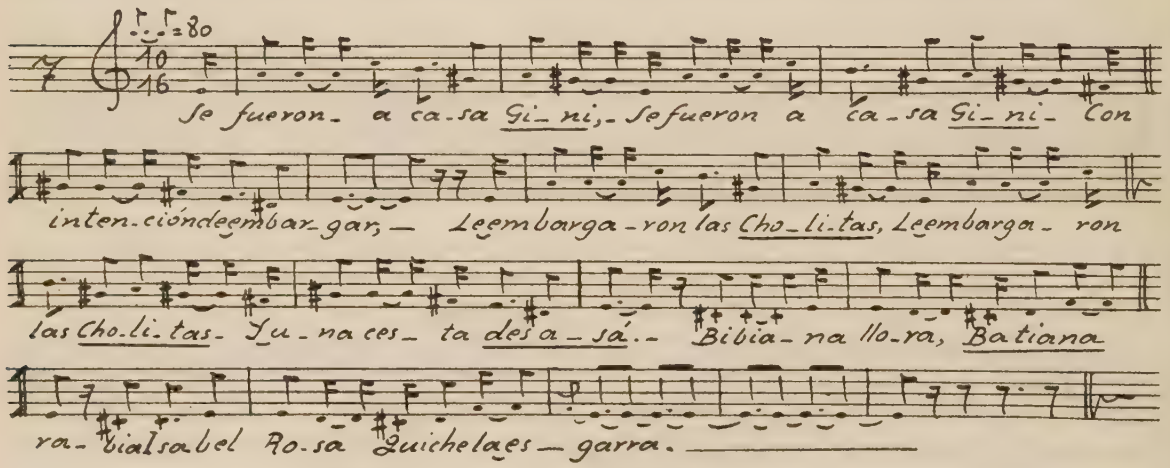

Charradas de "gaita y tamboril"
De Villares de la Reina
De Villares de la Reina

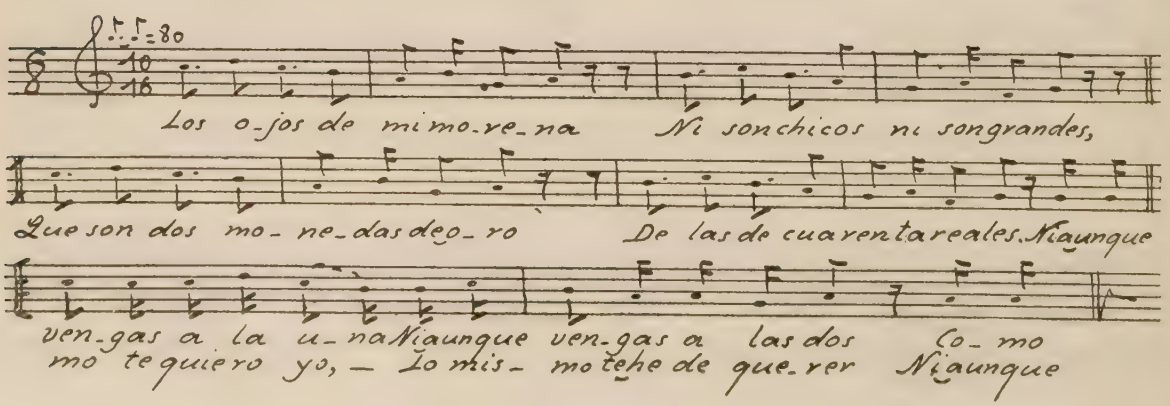

De Segueros
De Miranda del Castañar

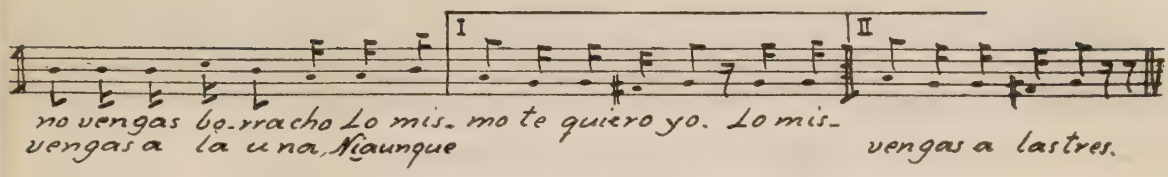

Charradas de "dulzaina y caja"
De Bercimuelle
De Cespedosa

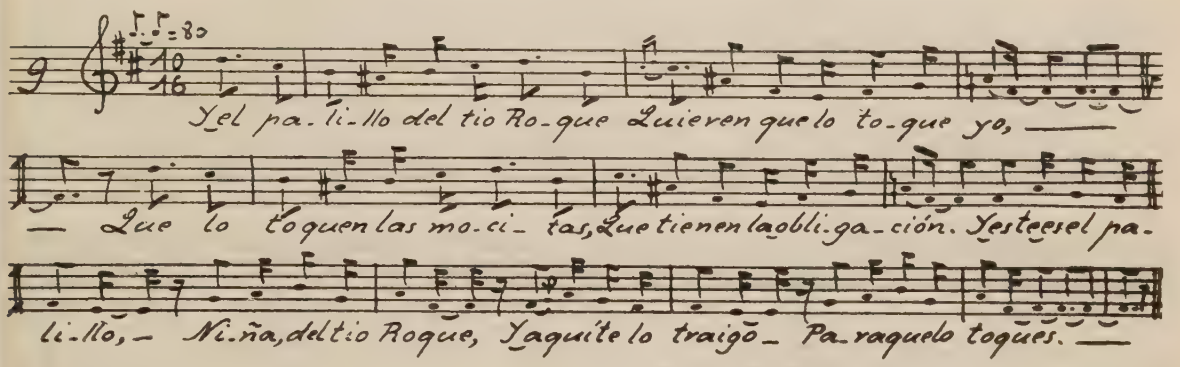


Charradas de "canto"


Se fueron a ca-sa Gi-ni, Se fueron a ca-sa Gi-ni Con
inten-ción de embar-gar, Le embarga-ron las Cho-li-tas, Le embarga-ron
las Cho-li-tas Ju-na ces-ta des a-sá. Bibia-na llo-ra, Batiana
ra-bia Isabel Ro-sa Quichela es-garra.

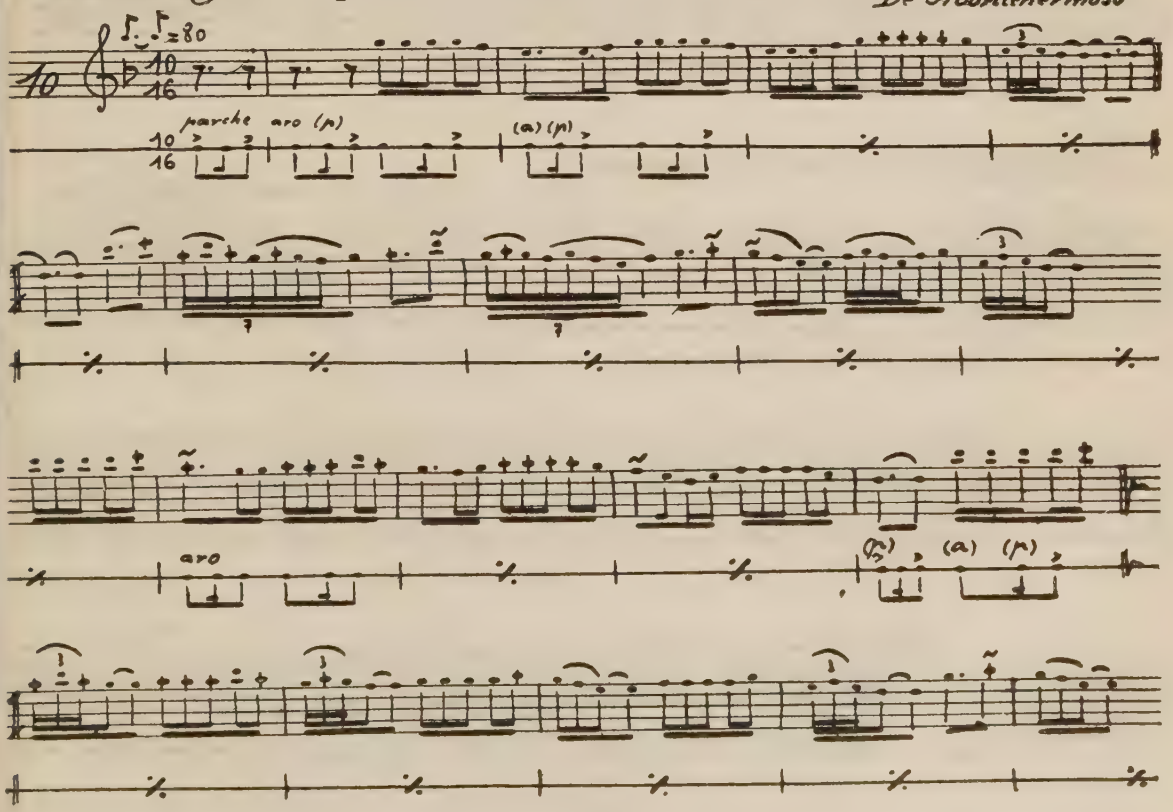

Los o-jos de mi mo-re-na Ni son chicos ni son grandes,
Que son dos mo-ne-das de o-ro De las de cuarenta reales. Ni aunque
ven-gas a la u-na Ni aunque ven-gas a las dos Co-mo
mo te quiero yo, Lo mis-mo te he de que-rer Ni aunque

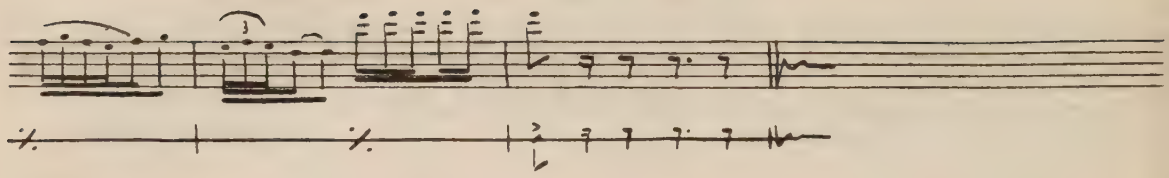




Pindongo de "gaita y tamboril"

De Montehermoso





Perantón de "canto"

De Santa Cruz de Paniagua

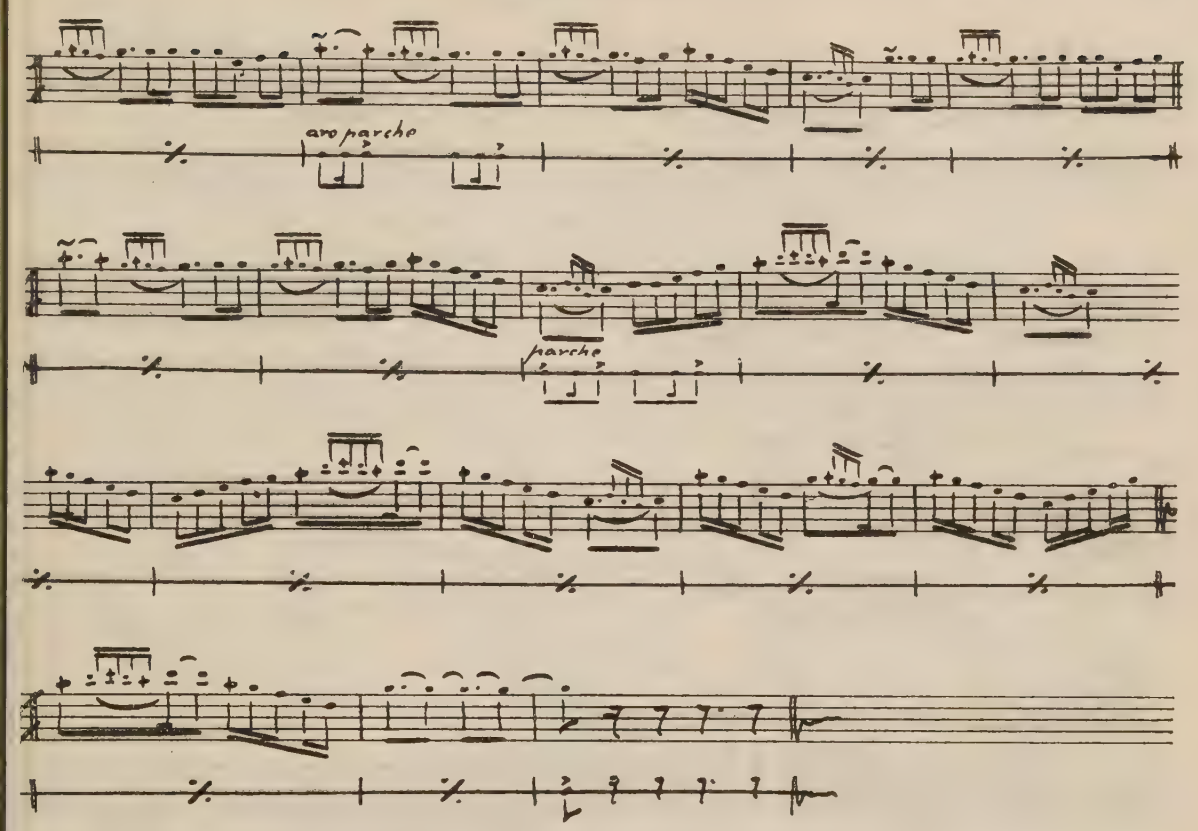
11

Si quieres que yo te quie-ra Ha de ser con con-di-ción Que lo tuyo ha de ser mi-o Y lo mi-o tu-yo no.— Las pollas de ahora Es-ti-lan de-cir Cuando vena un po-llo: ¡Ay! pi-ri-pi-pí,— Cuando vena un po-llo ¡Ay! pi-ri-pi-pó,— ¡Ay ma-ri-ne-ri-to De mi co-ra-zón!

Perantón de "gaita y tamboril"

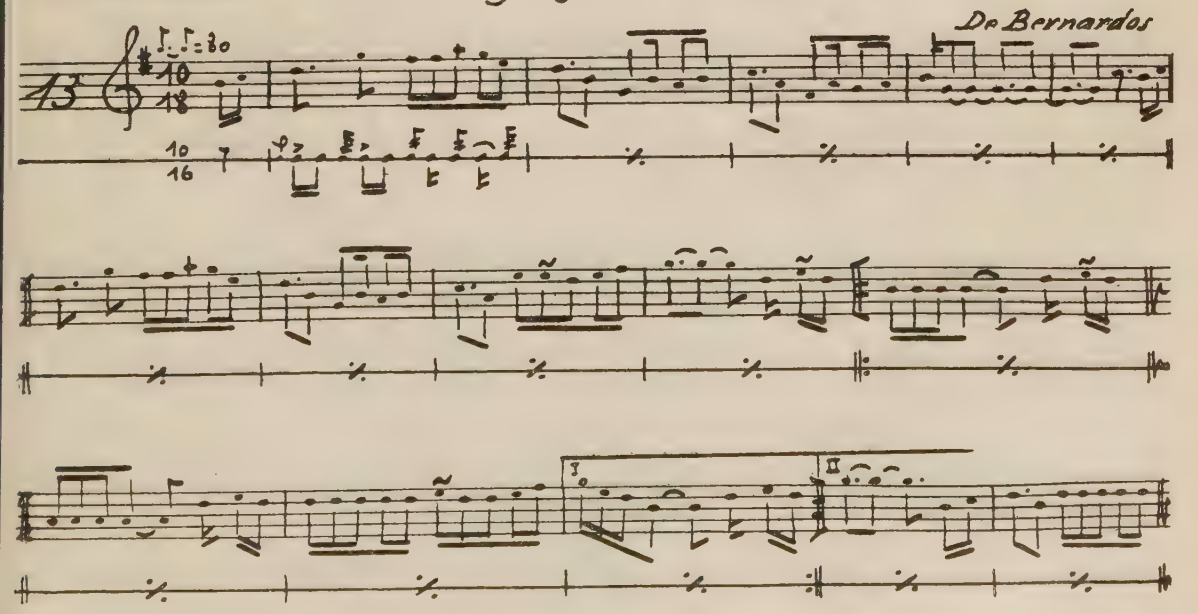
De Casar de Palomero

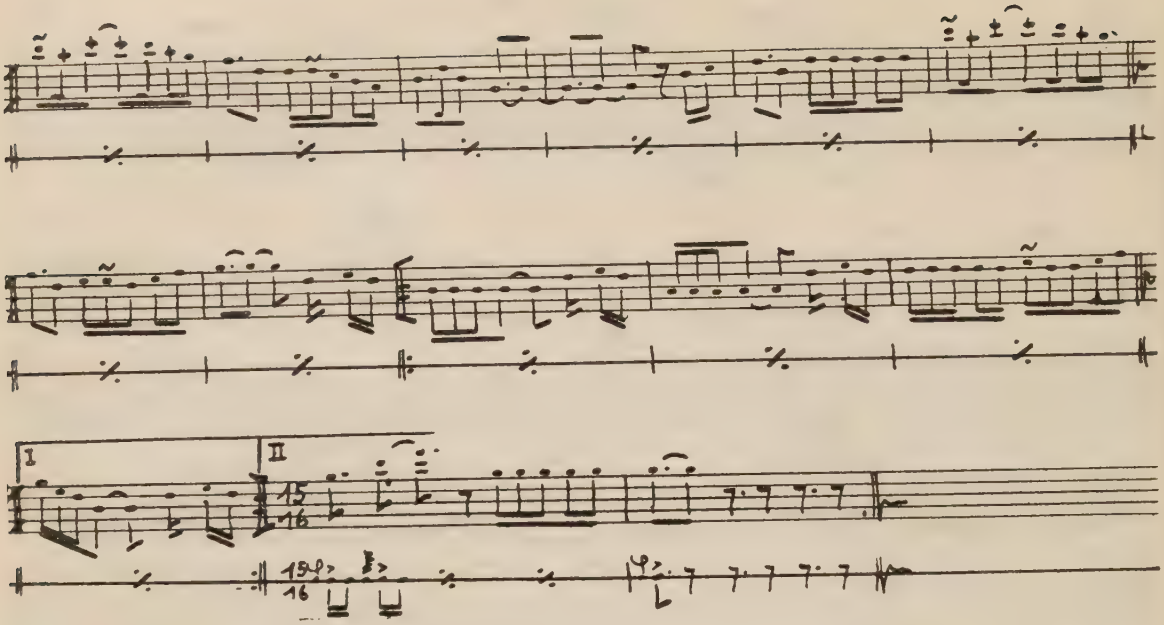
12



Corrido de "dulzaina y caja"

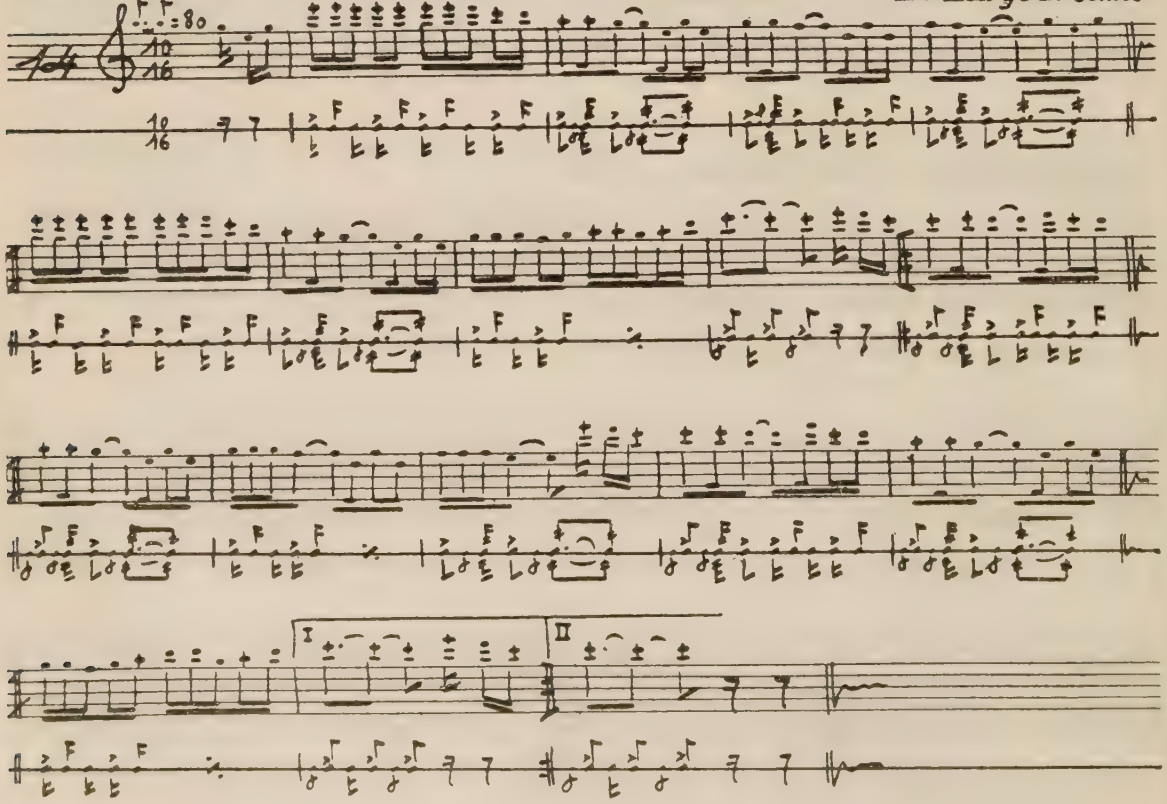
De Bernardos





Rueda de "dulzaina y caja"

De Burgo de Osma



Rueda de "canto"

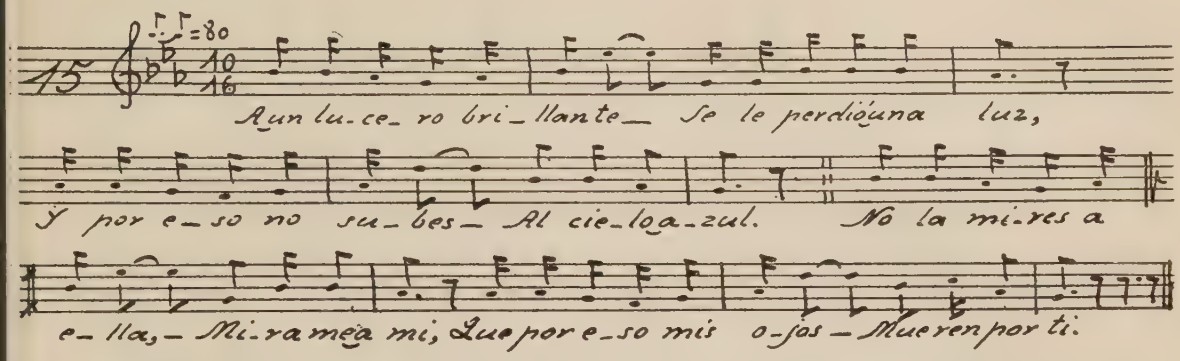


Fig. 1. — Área de repartición del ritmo 10 × 16 (zona rayada).

El «Lied» en la obra musical de Isaac Albéniz

Por José María LLORENS

Albéniz y Granados fueron amigos inseparables; idénticas características unieron sus vidas; ambos fueron perfectos pianistas y eximios compositores; ambos siguieron el camino trazado por el insigne maestro Felipe Pedrell. Dos vidas muy paralelas que supieron identificarse en los principios básicos del nacionalismo musical español y disentir en el matiz local de su peculiar inspiración. La recíproca amistad, en Enrique Granados se traducía a la vez en admiración sincera.[1] El día 9 de mayo de 1909, mediante carta abierta a Marcos Bertrán, Granados escribía:

> «La obra de Isaac Albéniz es definitiva y quedará; quedará como han quedado para admiración todos los monumentos árabes. Su *Iberia* es un ideal cumplido; evoca los recuerdos de nuestro siglo de oro. La obra de Isaac Albéniz es concienzuda, graciosa, esbelta. No puedo dejar de sentir en la obra de Albéniz a Goya y a Ramón de la Cruz... ¿No vale la pena de que España se preocupe un poco de nuestro genial Albéniz?»[2]

La celebración del Centenario de su nacimiento nos obliga, pues, a homenajear debidamente a nuestro compositor que logró realizar la difícil tarea de «hacer música española con acento universal». A tal efecto, en el curso de este año se celebrarán actos de índole diversa, como artículos en periódicos y revistas, conferencias, conciertos, representaciones teatrales, actos cívicos, etc., ordenado al recuerdo de nuestro maestro, y a la aportación de nuevos datos que expliquen más detalladamente su vida y su obra. En este sentido, en el número anterior de esta revista publiqué un artículo titulado «Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística». En el presente trabajo me propongo, en cambio, sintetizar algunos conceptos que le destacan en su faceta, todavía poco estudiada, de compositor de «lieder».

1. Véanse sus cartas en mi artículo *Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística*, en «Anuario Musical», 1959, págs. 92-113.
2. *La Vanguardia*, viernes, 14 de mayo de 1909, Barcelona.

No toda la obra musical de Isaac Albéniz quedó exhausta en sus deliciosas páginas escritas para su instrumento favorito, el piano. Su nombre figuró también honroso en los carteles de los grandes teatros de ópera, y sus «lieder» merecieron los elogios más satisfactorios de sus contemporáneos.

La música vocal está ampliamente representada en Albéniz. Sin embargo, no es posible generalizar cuando se habla del «lied» albeniziano, porque Albéniz aparece muy diverso en los numerosos ensayos líricos que nos ha legado. Como en su proyección pianística existe un abismo entre el Albéniz que mira hacia el pasado y el Albéniz situado a la vanguardia del impresionismo. Ello no obstante, en ambas polarizaciones queda patente su idiosincracia en el «intimismo» de su música.

Como todo gran maestro, supo a su tiempo enriquecer el lenguaje corriente de todos. Los cantos y romanzas aparecidos durante las últimas décadas del siglo pasado ofrecen un aspecto nuevo en su forma, cadencia y armonización. Desaparecen las viejas fórmulas en gracia de una estudiada simplificación de la melodía, de una modulación inconstante, de una vaguedad tonal y sobre todo de una predilección taxativa por la prosa rítmica. Albéniz incrementa con su aportación de «lieder» estas nuevas orientaciones llevándolas hacia el impresionismo musical. Albéniz, en comunión con sus amigos franceses Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Alfred Bruneau y Claude Debussy, admite todo lo que produce efecto, y como marca inevitable de la época, por los efectos justifica los medios.

Como Schubert, Albéniz utiliza el color para realzar su interna necesidad de amar; como Liszt, acentúa el ritmo llevado de su nervioso estímulo; como Berlioz, dramatiza siempre poco o mucho la expresión del melos, puesto que su inspiración no es puramente lírica. Así, color, expresión, ritmo ágil, sorprendentemente flexible y elástico, con su admirable don para las modulaciones, son otras tantas cualidades que le competen. Otro factor importante que conviene señalar en el complejo sonoro voz y piano en Albéniz es el acompañamiento. Si el canto sorprendente e incisivo refleja, sin ser descriptivo, los matices del texto poético en un fluir irresistible, el piano evoca el fervor del ambiente y el frenesí del momento psicológico. En la modulación quedan interiorizados diseños sugestivos, acordes preñados de sentimiento, cambios mudables de ánimo, y en ciertos pasajes modales se encubre un mundo entero, alegría y dolor, en mil variedades expresivas. Nuestro compositor ama las tonalidades ricamente bemolizadas; sobre la base inconmovible de una nota de pedal, hace ondular el discurso melódico que se despliega en evoluciones fluctuantes, mediante falsas relaciones y divergencias tonales que a veces incluso rozan la politonalidad. Respetando las tonalidades vecinas, llega sin esfuerzo a las más lejanas mediante la sucesión de sabias gradaciones con más energía, si cabe, que las más fluidas progresiones de Fauré.

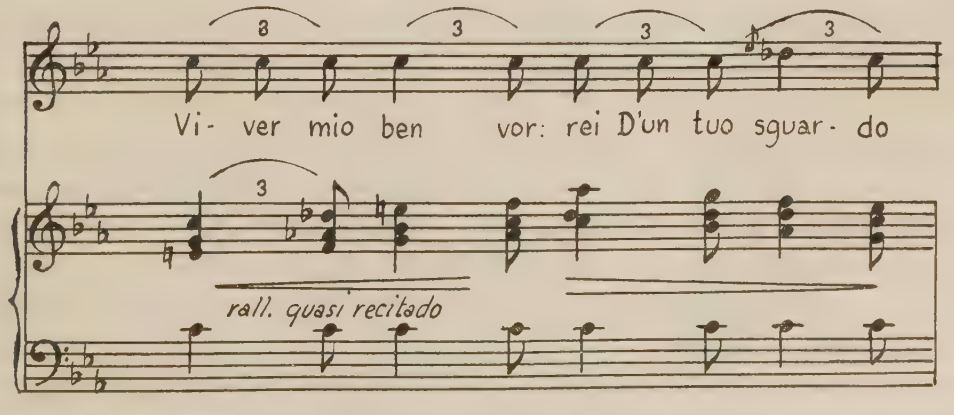
Refiriéndome a cada uno de sus «lieder» en particular, he de advertir que me limito a

destacar, por orden cronológico, las características más significativas en la evolución natural y continua de su arte vocal, al margen de su obra en el campo de la ópera y de la zarzuela.

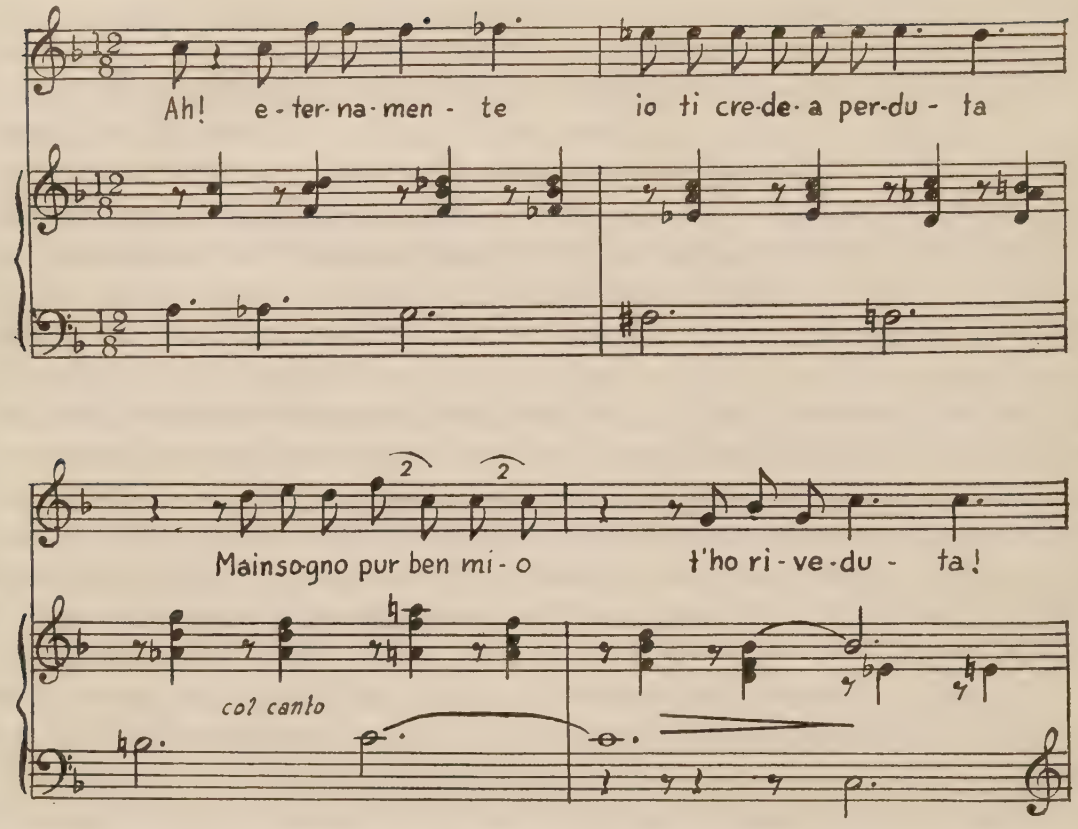
Además de un oratorio, *El Cristo*, y de siete romanzas para mezzo-soprano en francés unas y en catalán otras, de las que hoy sólo se conserva la noticia,[3] Albéniz escribió, antes de cumplir sus veinticinco años, seis baladas para canto y piano con texto italiano de la marquesa de Bolaños. El único parentesco que las une entre sí está en el sentido profundamente tonal y en el ritmo, por pertenecer ambos elementos a su subconsciente que, como es lógico, no podía controlar. Todas ellas quedan clasificadas dentro del género romántico con sus expresividades vocales y diseños melódicos característicos, amén de una armonización ingeniosa e interesante. La primera lleva por título *Barcarola*. En ella Albéniz va delineando tenuamente una melodía que fluye del texto en típico balanceo de carácter lánguido con acento sobre el primer tiempo. Para ello establece en el acompañamiento las bases armónicas sobre las cuales ha de apoyarse la voz humana, y anticipa, con fáciles sucesiones de sextas, las frases vocales de dos versos que marcan la única rima poética del tema. Las cuatro estrofas presentan entre sí la fórmula *a b c a*, separadas por unos compases en los que el piano persiste en el característico balanceo apoyándose frecuentemente sobre el *la bemol* del pedal.

Le sigue *La lontananza*, que es tal vez la mejor de esta colección. Se caracteriza por su movimiento *agitato* muy a propósito para destacar el angustioso lamento del texto poético tranformándose en ritmo *largo* al serenarse la descripción.

También en las restantes : *Una Rose in dono, Il tuo sguardo, Moriro* y *T'ho riveduto in sogno*, Albéniz paga su tributo al *bel canto*, moda imperante entre los músicos. Como ellos, comenta el espíritu del poeta y refleja el estilo schumaniano en el sutil y conmovedor cromatismo, en la agilidad melódica, recitados, síncopas, repeticiones patéticas, tresillos, acordes de 5.ª y de 6.ª sobre la sensible en combinación con el pedal.



3. Antonio Guerra Alarcón, *Isaac Albéniz, notas críticobiográficas de tan eminente pianista* (Madrid, 1886).

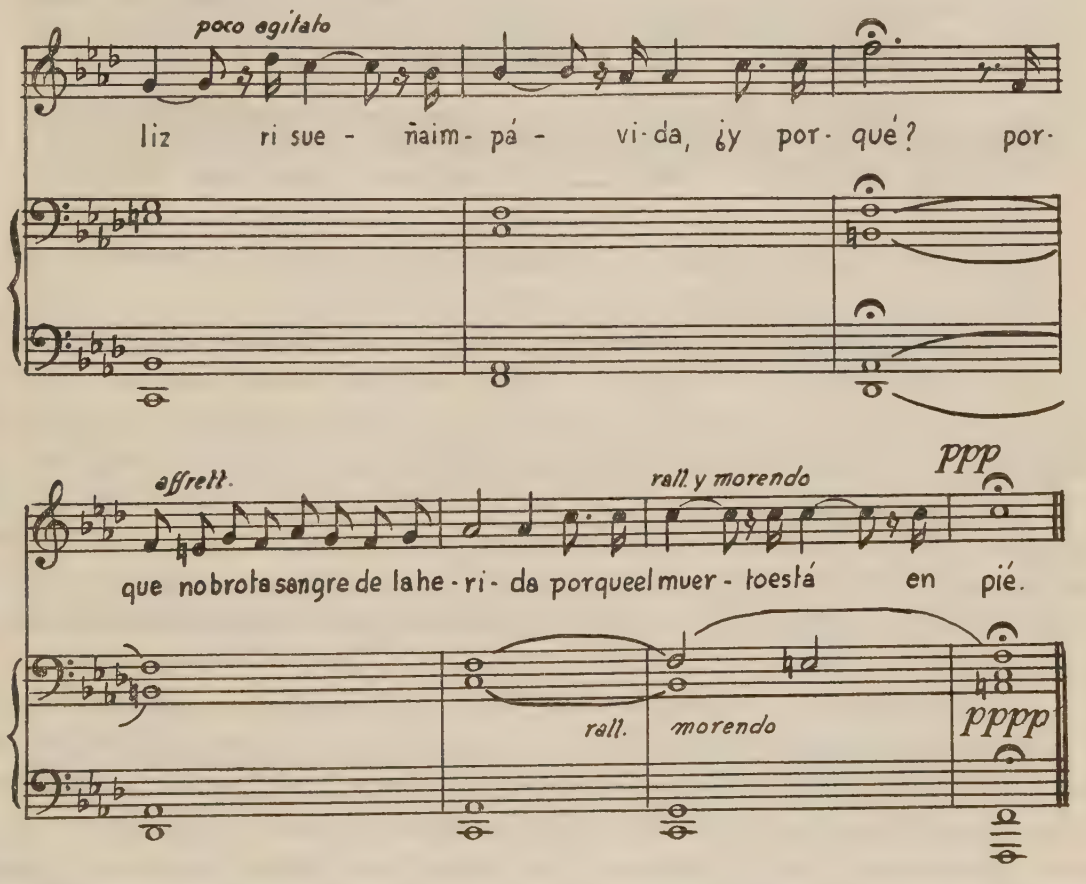


Sin embargo, la verdadera asimilación del espíritu de Schumann lo constatamos con más pureza en sus *Cinco Rimas de Bécquer*. El estilo del autor de las *Romanzas*, que tanto amaba nuestro maestro, había de ser el más propicio para sus «becquerianas». Gustavo Adolfo Bécquer es el más puro poeta del Romanticismo español. La tradición nórdica de su sangre y de su nombre tiene, sin duda, parte en su inspiración puramente interna. Como nota Dámaso Alonso la poesía de Bécquer inaugura una suerte de poesía desnuda, esencial, sin precedente en la lírica española. El intenso romanticismo de Bécquer no palidece en el ambiente musical creado por un Albéniz joven, técnicamente todavía poco preparado. Los versos son recitados en un clima estético en el que texto y música armonizan admirablemente dejando que el piano actúe veladamente a manera de sordina. La estructura poética de las rimas asonantadas ofrece serios obstáculos a la dicción musical que nuestro compositor sortea con éxito impregnándolas de aquella fuerza expresiva que las describe en su propia significación y colorido.

En la primera, *Besa el aura*, modelo por su simplicidad, usa de los matices *media voz, misterioso, molto rall.*, para patentizar su alegoría poética.

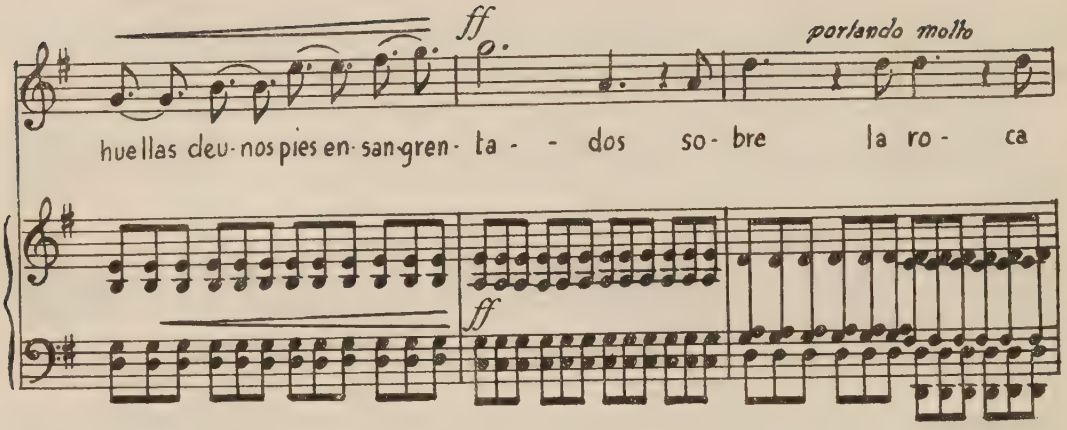
La segunda, *Del salón en el ángulo oscuro,* escrita en movimiento *vivo* y compás de 6/8, expresa una melodía exultante al estilo de Schumann, sostenida por acordes armónicos, cuando tal vez podía esperarse arpegios de carácter descriptivo.

En el ámbito reducido de una octava, y repitiendo obstinadamente el tema en *fa menor,* se desliza la tercera, *Me ha herido recatándose en la sombra,* sobre graves y largos acordes.



Sigue *Cuando sobre el pecho inclinas,* cuya melodía, simple y expresiva, describe las flexiones métricas del texto. La última, *¿De dónde vengo?,* es sin duda, la mejor. Albéniz, para destacar con vigor la vibración del palpitante misterio que encierra la prosodia becqueriana, elige el movimiento *agitato molto* y el compás 12/8. Los frecuentes saltos de séptima y octava que realiza la melodía, siempre dramática y fluctuante, con movimiento ascendente hasta el *sol,* apoyada sobre acordes que fluyen de la sonoridad pianística, sirven para expresar una congoja más patética que lastimera.

En las rimas tercera y quinta prefiere cortar la palabra antes que sacrificar el ritmo.



De índole parecida, si bien con un acompañamiento repleto de inquietud, resulta ser la *Chanson de Barberino*, con letra de Alfred de Musset.

Las piezas anteriormente descritas corresponden al período en que Albéniz nos deparaba sus mazurcas de salón, sus valses y sus pavanas. Tales páginas, pues, sin negarle su propio encanto, tienen un valor más anecdótico que musical; recuerdo de una sociedad almibarada por el ingenuo sentimentalismo que le despertaban los poemas románticos.

Las composiciones que siguen a partir del año 1885 aparecen ya con un ropaje musical más denso; ostentan una magnificencia espléndida, pero ordenada como la del barroco, carentes también de tinte auctóctono. Todas, a excepción de dos prosas de Pierre Loti y un texto de Costa de Beauregard, son fruto del contrato — que Albéniz llamaba «pacto de Fausto» — con el poderoso banquero Money-Coutts, de quien los reyes eran deudores.

Il en est de l'amour, Prose de Pierre Loti y *Two Songs* constituyen el grupo intermedio en la evolución musical del «lied» albeniziano. El estilo vocal de tales composiciones no está distante del espíritu que anima las lindas páginas de la ópera *Pepita Jiménez*. En ellas Albéniz hace ya gala de su madurez en el arte de la composición y de su ingenio selectivo en la cantera temática de su rica inspiración, a la vez que apunta su debilidad por el uso frecuente del semitono. Los seis compases primeros de *Il en est de l'amour*, que se pueden considerar como una breve introducción, reflejan la mano diestra de nuestro compositor al trazar una melodía de vaga tonalidad sobre acordes sostenidos de color oriental. En el período siguiente usa de la enarmonía para modular constantemente hasta el final, que termina en *re mayor*. En este período la melodía se expresa mediante una fórmula rítmica insistente en ambas alternancias del fraseo musical.

Andantino

Il en est de l'a- mour comme de tant de choses char-

Andantino

dolce

man- tes à leur prin-temps, no- bles et bel- les seu- le-

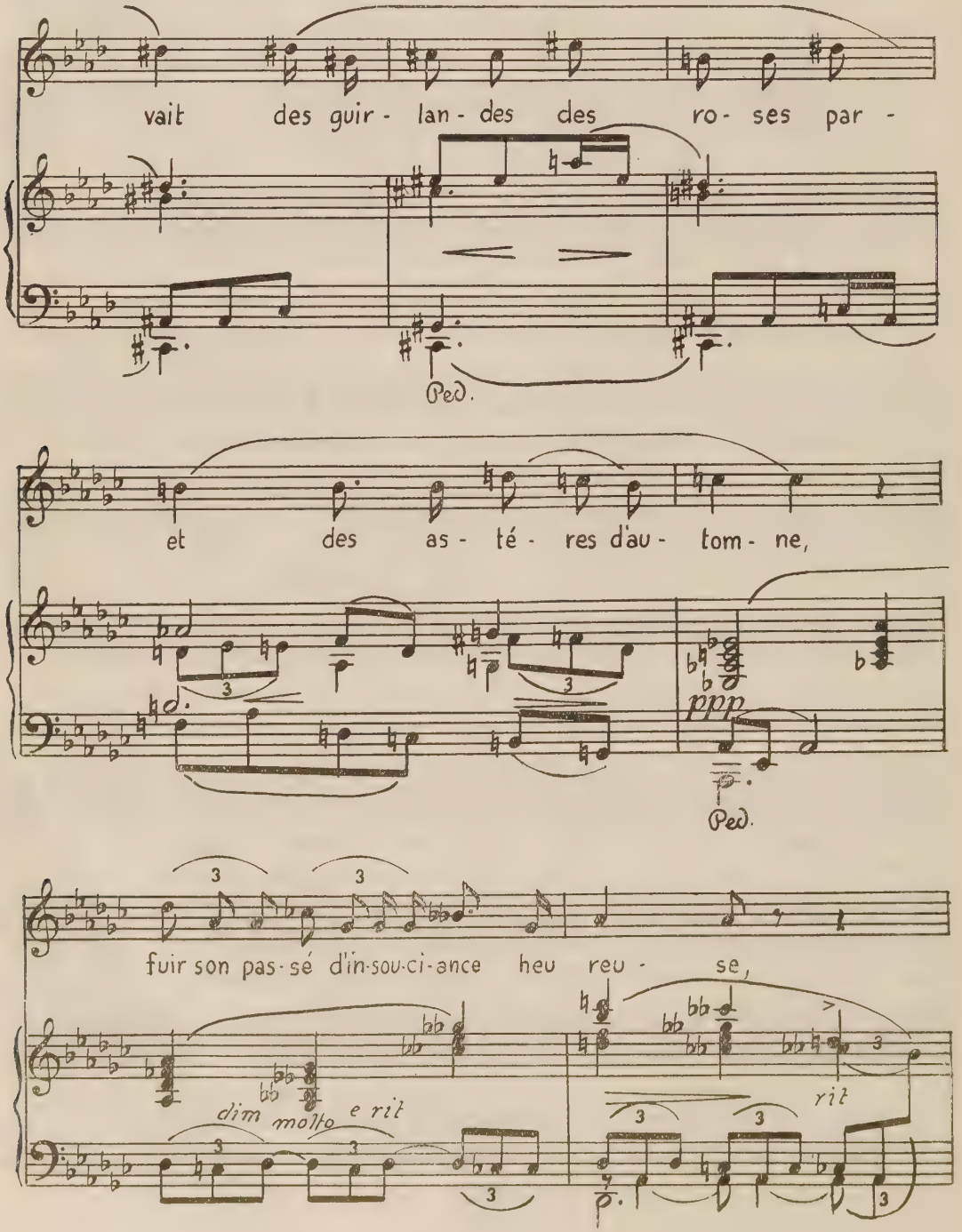
sf p

- ment a leur au- tom- ne.

pp poco cresc. sf

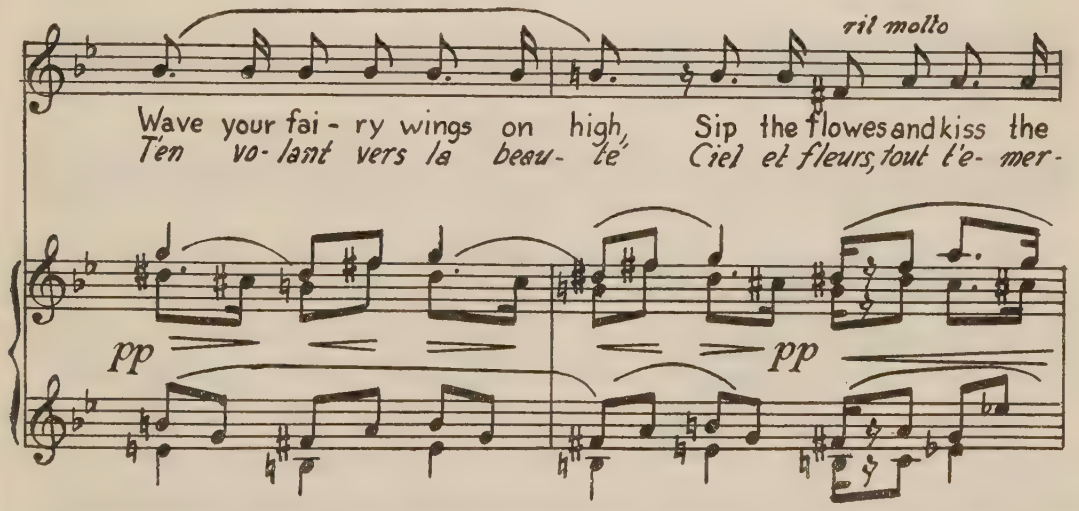
En *Crepuscule* y *Tristesse*, que corresponden a los *Deux morceaux de Prose de Pierre Loti*, Albéniz presenta unas melodías muy difíciles de interpretar, por su insidiosa figuración

cromática. No menos complejo resulta ser el acompañamiento pianístico por el abuso de falsas relaciones, dobles alteraciones y enarmonías, ante lo cual con cierta estupefacción cabe preguntarse por la significación propia de la armadura escrita al principio.



Dos cantos de índole diversa con el título de *The Carterpillar* y *The Gifts of the Gods*, fruto de su contrato con Money-Coutts, señalan otro aspecto estilístico dentro de su producción vocal. En la traducción francesa, realizada por Henry Varley, figuran con el nombre de *La chenille* y *Les dons des Dieux*. La primera está construida sobre la fórmula rítmica muy melodiosa dentro del *protus* gregoriano. Cuando dice «Thence with summer you shall leap, Wave your fairy wings on high, Sip the flowes and kiss the sky», irrumpe con ciertas modulaciones disonantes que contrastan con el resto de la melodía.

La segunda apunta ya matices propios del impresionismo. Más afortunado en la armonización original y definida, que en la melodía, violenta y poco espontánea, Albéniz nos ofrece otra prueba de su técnica pianística.

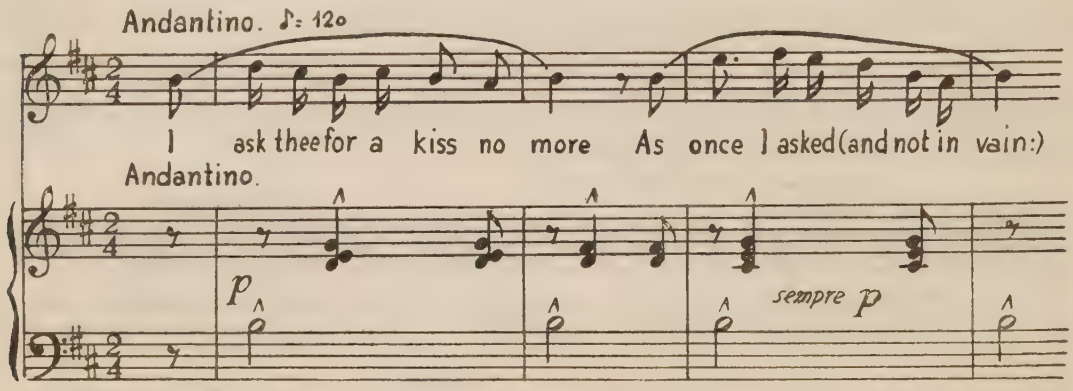


Referiéndome ahora a las composiciones que definen por completo el vértice de su arte, he de mencionar, en primer lugar, la interesante colección titulada *To Nellie*. Una carta, todavía inédita, del director de la revista *L'art Moderne*, de Bruxelles, Octave Maus, fechada el 6 de agosto de 1896 en Chateau de Bofferdans, nos da de ellas el siguiente juicio crítico:

«Mon vieux brave,

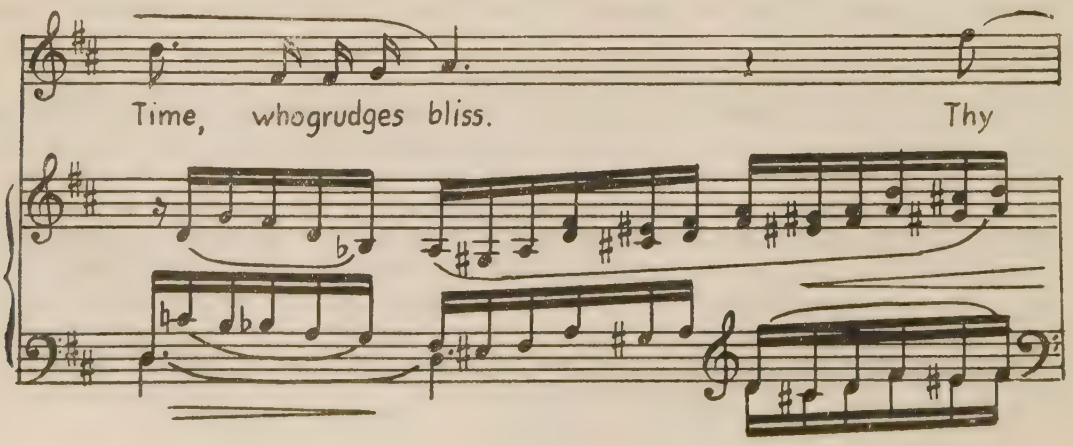
J'ai reçu avec beaucoup de plaisir ton joli recueil de mélodies. D'abord, parce que j'ai été sensible à ton amical souvenir. Puis, parce que j'ai constaté un très grand progrès dans ton écriture musicale. Tes six poèmes sont *charmants, délicats* et *fins*. Ils échappent à toute banalité et décélent une voie nouvelle dans lequelle je sois heureux de te voir entrer. Ton séjour à Paris, t'a fait grand bien et j'en remarque déjà l'influence dans la forme particulière de ton inspiration. Elles sont bien de toi, ces mélodies, comme forme et comme fond. Mais elles ont, dans le tissu harmonique, ce raffinement et cette distinction que posséde seule, aujourd'hui, la génération de Vincent d'Indy et qui lui vient de père Franck. Fais bien vite traduire *To Nellie* en français pour que je puisse le faire chanter à la Libre Esthétique.»

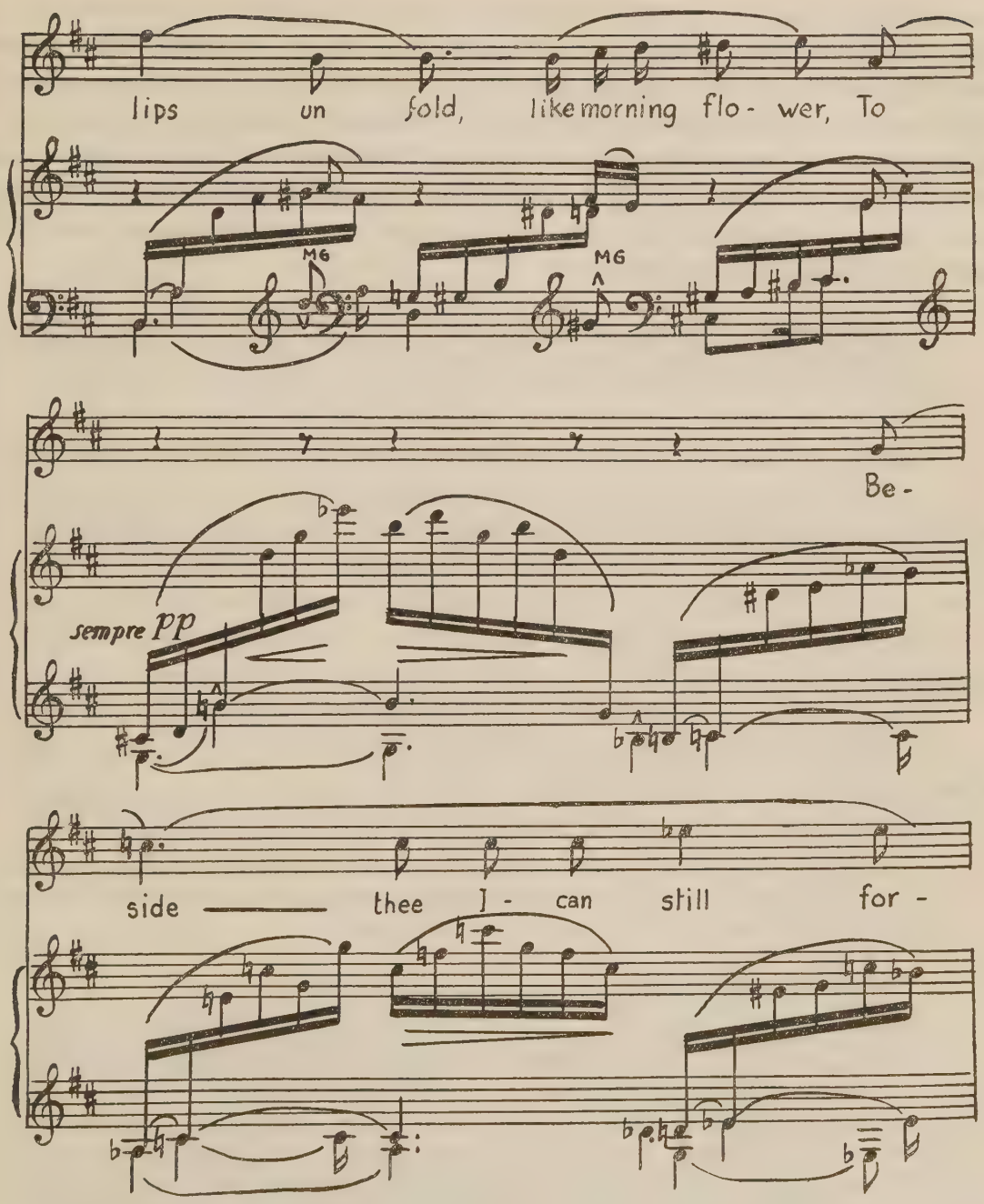
De los seis poemas : I, *Home*; II, *Counsel*; III, *May-Day-Sony*; IV, *To Nellie*; V, *A Song of Consolation*, y VI *A Song*, el número IV, *To Nellie*, es sin duda el mejor de la colección y uno de los mejores de todo el repertorio albeniziano que bastaría para dar gloria a muchos. De estructura simple, *To Nellie* refleja el color de un canto popular oriental con reiterados apoyos sobre la tónica *si menor*. El acompañamiento casi desnudo y sin modulaciones se aparta del estilo harto complejo de las anteriores.



May-Day-Song le sigue en belleza. También de melodía alada con carácter de «ballata» fluye casi constantemente dentro del ambiente tonal en *mi bemol mayor*. El acompañamiento está contruido tomando como base un doble pedal de 5.ª en paráfrasis con partes armónicas más desarrolladas que producen un contraste de interés y originalidad.

Finalmente conviene destacar las relevantes características del acompañamiento pianístico de *A Song of Consolation*. El movimiento en 9/8 y 12/8 queda referido constantemente por ♫ Las modulaciones son tan sucesivas, que no fijan tonalidad hasta los cuatro últimos compases. A través de la composición usa de progresiones de sextas y quintas, de semitonos cromáticos simultáneos en las voces inferiores a manera de falsas relaciones en cuya desarmonía general se hace difícil mantener el sentido melódico vocal. Ejemplo:





Llegado al final de su carrera, Albéniz, después de su larga convivencia con sus amigos franceses, quiso dejar constancia de su estilo personal en comunión con los principios que conducían al impresionismo musical dentro de la escuela francesa. Esta labor quedó

grabada principalmente en sus *Quatre Mélodies*. Todas ellas merecen un puesto de honor en las antologías modernas. Escritas sobre versos de Money-Coutts, de escaso valor poético, traducidos al francés con menos acierto todavía por D. Calvocoressi, Albéniz sabe impregnarlas de un sentido musical tan intenso y rico, que reflejan ciertamente una de las mejores realizaciones en el género del «lied». Con ellas Gabriel Fauré recibió el homenaje de la dedicatoria, bien merecido además, si recordamos la íntima amistad que les unía. No ha de maravillarnos, pues, que Fauré quisiera intercambiarle aquella distinción enviándole una de sus obras que acompañaba el siguiente texto:

> «Je vous le donne parce que vous êtes Albéniz; et qu'il n'y a qu'un Albéniz sur terre, digne d'être Albéniz, et que ce nom résume tout ce qu'il y a de bon et il faut bien que j'en convienne malgré ma jalouisie de *BEAU*!»

Si indagamos ahora los puntos de referencia asimilados por Albéniz en estas cuatro canciones, los nombres de Fauré, Dukas, Debussy, Wagner, Berlioz y, en general, los postfrankistas, podrán tal vez parecernos los más afines a su inspiración, pero manteniéndose siempre libre, espontáneo y personal. El común denominador que constatamos en la estética musical de tales compositores no debe considerarse como consecuencia de un plagio mutuo, sino resultado lógico del contacto con un mismo sistema armónico en orden a la elaboración de la materia sonora.

Albéniz, a pesar de su modestia, fue siempre intransigente sobre este particular. Las dos cartas que le escribió el musicólogo y pianista portugués José Vianna da Motta, son buena prueba de ello. El elogio de la primera:

> «Cher ami,
>
> J'ai été très touché de ton souvenir et te remercie pour tes charmantes pièces. J'y trouve beaucoup de poésie et de caractère. Il me semble seulement qu'il y a un conflit en toi entre l'Espagnol et l'admirateur de Vincent d'Indy et Debussy.»

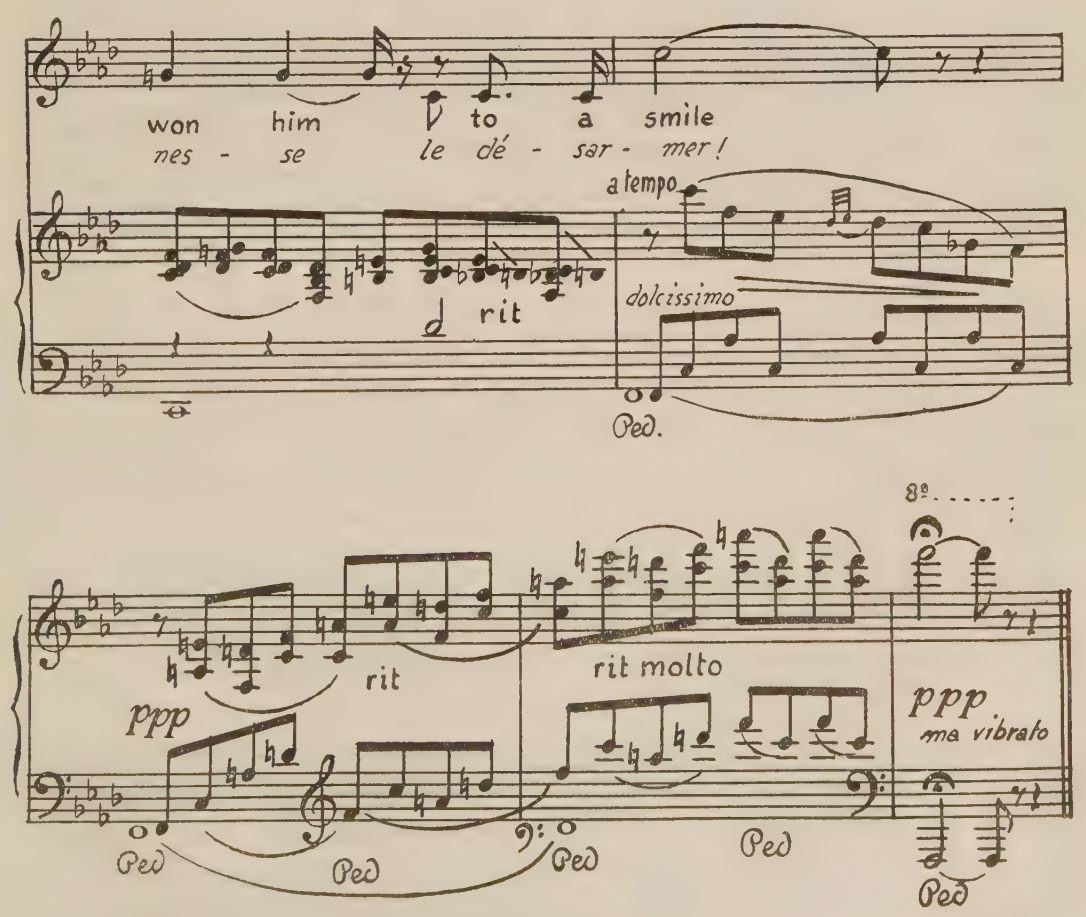
se trueca en excusa en la segunda:

> «Mon cher ami,
>
> Je regrette bien de t'avoir causé du chagrin avec une supposition fausse. Du reste je n'ai nullement affirmé que ces petits rapprochements de la musique de Debussy fussent *voulus*, j'ai supposé seulement qu'il y avait une influence de Debussy sur toi. D'après ta declaration, je vois le cas extrémement intéressant que deux compositeurs étrangers l'un à l'autre tombent sur un systhème harmonique pareil, ce qui démontre que ces besoins de nouvelles harmonies sont *dans l'air* et qu'un tel développment de la musique est logique et donné par la nature elle-meme.
>
> Remarque aussi que j'ai dit que ta musique a plus de personnalité et de couleur que celle de Debussy.»

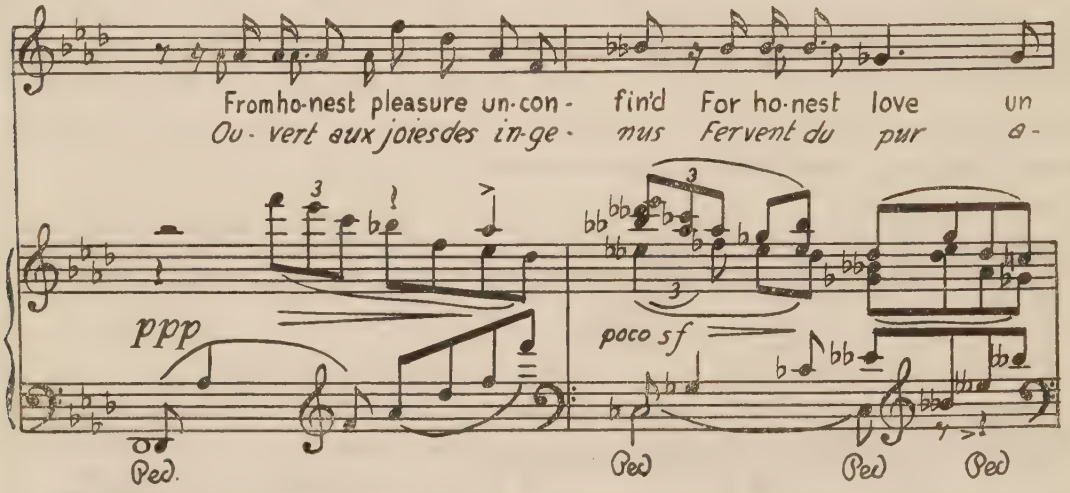
Por otra parte, el impresionismo de Debussy resultaba excesivo a un Albéniz más propenso al efecto rápido, directo e inmediato sobre la sensación. Ademas, la música en Albéniz, si bien menos articulada que la de Debussy, tiene más personalidad y color.

En general dichas melodías resultan muy difíciles de cantar, por su estilo excesivamente cerebral y por su escritura recargada de accidentes dobles. El «leit-motiv», apenas iniciado, se pierde entre extrañas modulaciones, transiciones sonoras ásperas y violentas, y ritmos impetuosos.

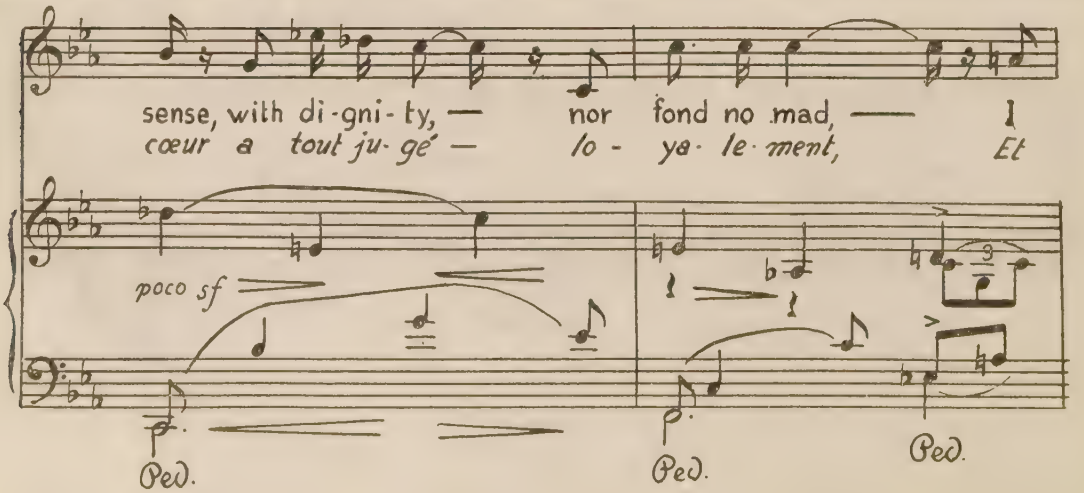
La primera lleva el título de *In Sicknen and Health*, que corresponde a *Quand je te vois souffrir*, de la traducción francesa. Es un canto elegíaco que se dice en movimiento *andantino* y en la penetrante tonalidad de *fa menor*, en modulación continua para terminar en el tono mayor. El pedal, que sirve de base al canto de dos y tres voces internas que se contraponen describiendo un dibujo lánguido y transparente, destaca una melodía monótona y triste en el curso de toda la composición.



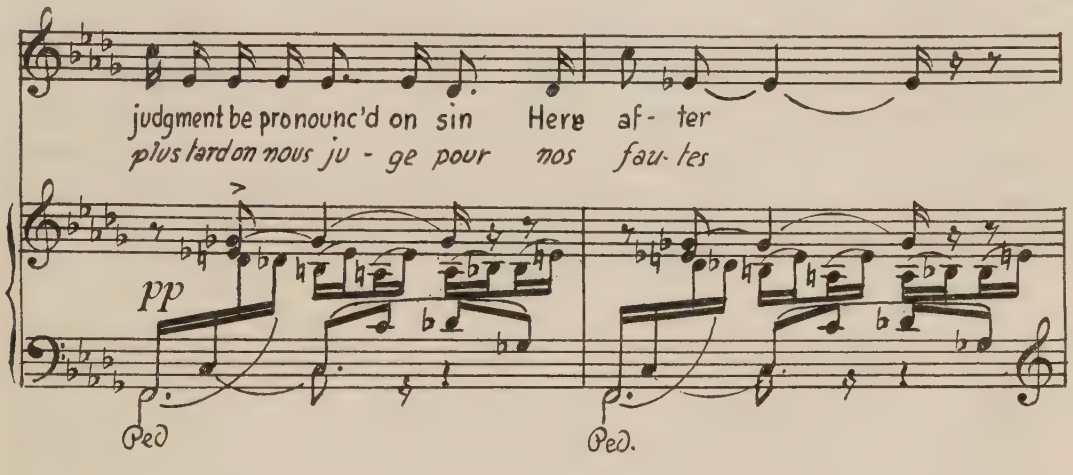
En la segunda, *Paradise regained (Le Paradis retrouvé)*, Albéniz logra reflejar la incertidumbre que evoca el poema literario mediante un simple diseño que fluye rozando los tonos hasta los más lejanos, a partir de *la bemol mayor*. Si bien de inspiración muy distinta a la anterior, los procedimientos armónicos son muy parecidos : frecuencia de tresillos en movimiento oblicuo, inestabilidad tonal, presencia de pedal que como base de dos y tres voces internas, canta un tema de carácter vacilante; enarmonías, accidentes dobles, desintegración de tiempos de compás, ritmo desigual, raras sucesiones de tonos enteros y, finalmente, una coda pianística de cuatro a once compases.



The Retreat (Le Refuge), también en movimiento *andantino*, es expresión de un sentimiento aún más grave y profundo — desengaño de todo amor terreno — dentro del tono de *do menor*. El pedal, salvo algunas incursiones arpegiadas, repite insistentemente la tónica convertida en sostén de todo movimiento sonoro. Mucho menos frecuentes las modulaciones, alteraciones y enarmonías, la lectura resulta más fácil y la melodía más continua. Es interesante observar, además, que todos los versos del poema inician musicalmente en forma anacrúsica.



Finalmente, *Amor, summa injuria,* de movimiento precipitado en *allegretto non troppo* y en el tono de *re bemol mayor*. El texto poético lleva a nuestro músico a una composición apasionada y febril de singular virtuosismo. Es sin duda la mejor de toda la colección, cuyo mérito armónico radica en la expresión del melos schumaniano mediante un colorido impresionista a la manera de Dukas. En ella Albéniz despierta el interés del oyente descomponiendo ciertos tiempos con síncopas violentas y lánguidas y con repetidas anacrusas entre transiciones contrastantes y ritmos impetuosos.



Además de las composiciones descritas, que fueron impresas, hemos de mencionar otras manuscritas que conservan el Orfeó Catalá y la familia Moya de Barcelona. Son tres en total. La primera, sin título, empieza con «Art thou gone for ever Elaine», y lleva al final el lugar *Paris*, y la fecha 4/1906. Es interesante observar la nota marginal que la acompaña, autógrafo de Vincent d'Indy : «*celle-là est incontestablement la meilleure*». Escrita en *re bemol mayor*, se caracteriza por su excelente modulación y por el uso acertado de las síncopas que le confieren belleza y originalidad. Toda ella se mueve en un clima suave y místico, expresado mediante repetidos matices de *pp, dolce, ppp, legatissimo, pppp, dolcissimo*, etc., sin escribir otras indicaciones de carácter opuesto. (Véase lámina 1.)

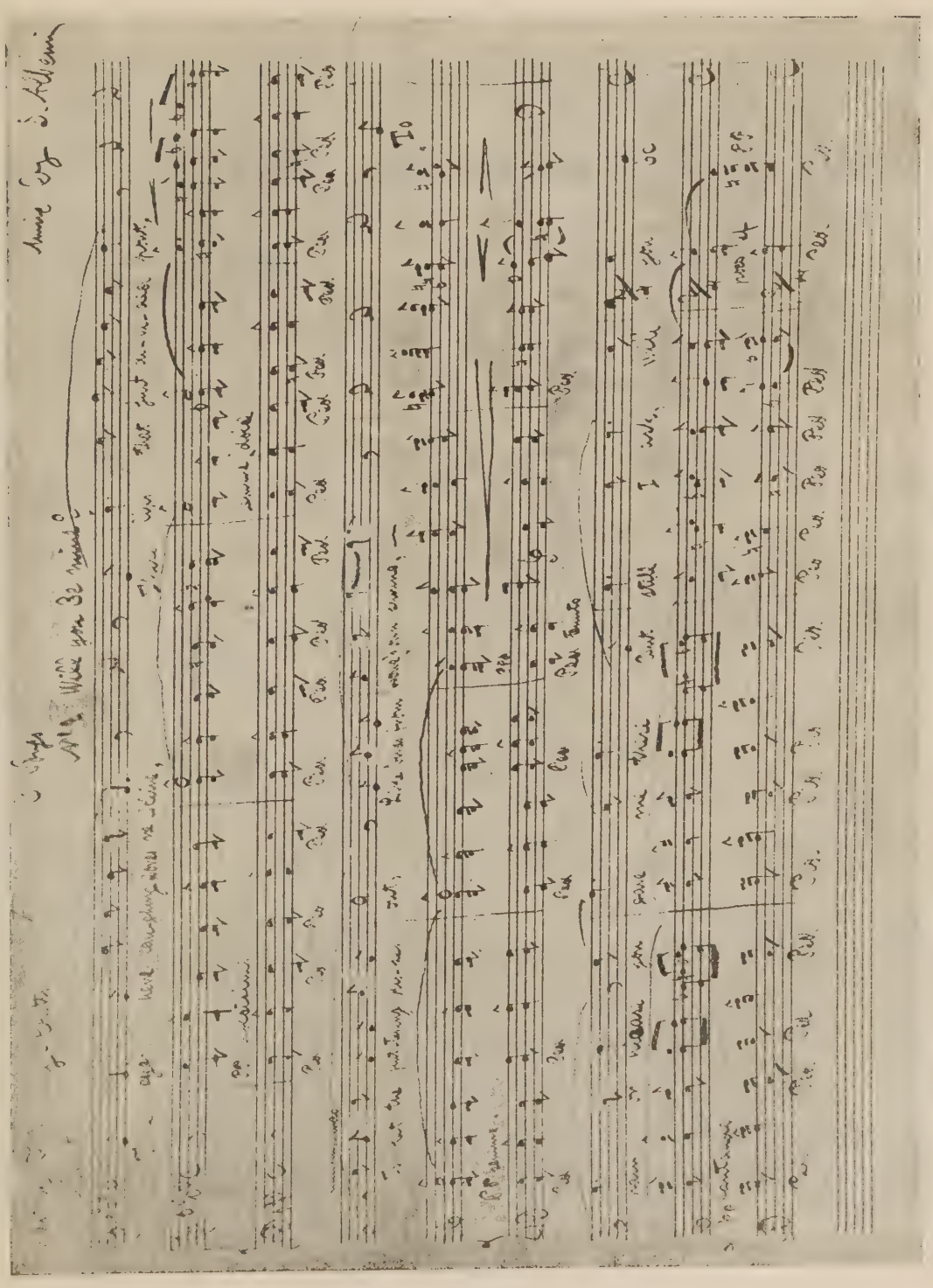
La Biblioteca del Orfeó Catalá conserva el autógrafo de los números 2.º y 3.º de los 6 *songs, Words by F. B. Money Coutts*. Son las únicas que se conservan de la colección, por haber desaparecido las restantes. Ambas fueron escritas en Brighton, según nota del propio autor en las fechas del 29 de noviembre y 4 de diciembre de 1897, respectivamente.

La que lleva el número 2 tiene por título *Will you be mine?* Se trata de una canción de melodía simple, espontánea y sin complicaciones. El acompañamiento, constantemente sincopado y con modulaciones que el compositor resuelve con éxito y originalidad. En los

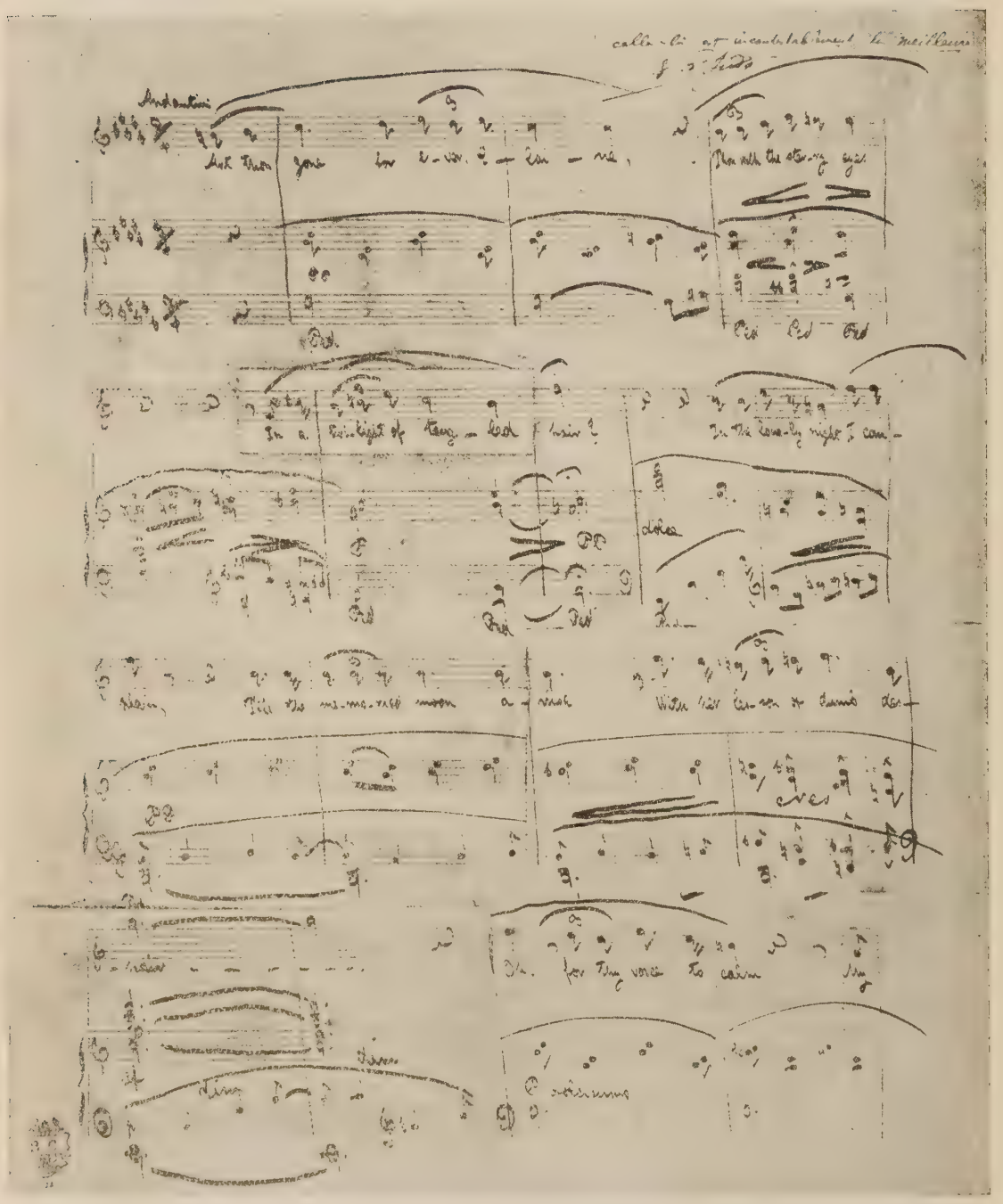
breves compases pianísticos se observan algunas falsas relaciones armónicas de buen gusto. (Véase lámina 2.)

La otra *Separated*, menos original, recuerda a Mendelssohn en su carácter romántico. El acompañamiento sigue el movimiento de ♫ en la voz segunda, que alterna con el bajo. Toda ella tiene un cierto encanto similar a sus primeras creaciones en este género.

Tales «lieder» fueron bastante cantados en vida del autor, sobre todo en Francia, Bélgica e Inglaterra. También después de su muerte, entre otros, la señora Bathori dio varios recitales de melodías albenizianas. En la actualidad, sin embargo, son poquísimos los que se atreven a cantarlas. El motivo tal vez sea por la extremada dificultad que ofrecen, sobre todo aquellas que le son más personales. Como en su obra pianística Albéniz parece escribir para pocos, para los virtuosos. Además, la dificultad nace no sólo de la lectura como tal, sino más bien de la asimilación de la esencia y del espíritu del arte albeniziano. Sin embargo, son todas ellas dignas de ser interpretadas, con la seguridad de dar satisfacción al auditorio, por tratarse de obras maestras en su género.



Página autógrafa de «6 Songs, nº 2, Will you be mine?», para canto y piano, de Albéniz.



Página autógrafa de «Art thou gone for ever Elaine», para canto y piano, de Albéniz.

La Polifonía Sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII [1]

Por José M.ª ÁLVAREZ PÉREZ

Obligaciones de los músicos

El siglo XVII es una continuación gloriosa en todo lo referente a la importancia de la música en el culto, en la Catedral de León, y en nada desmerece del siglo XVI. Los documentos encontrados en el archivo de la Catedral lo demuestran perfectamente.[2] El ambiente musical es el mismo de los siglos anteriores, como idénticas las obligaciones de los que tienen a su cargo y bajo su vigilancia la parte musical en el culto. La música es siempre considerada en dicho documento bajo el aspecto litúrgico. Se respira en este documento el mismo ambiente litúrgico que nos dan modernamente los documentos de los últimos Papas; la música es considerada como parte de las más importantes para el servicio de culto y que «ayuda mucho a los hombres que con cuidado miran y entienden el concierto del canto en los oficios divinos».

El maestro de capilla tenía a su disposición una verdadera cátedra en su magisterio, que comprendía tanto el canto gregoriano (canto llano), polifonía (canto de órgano), contrapunto y «cualquiera otra manera de canto». Lo que hoy es una Escuela de Música Sagrada, existía ya en nuestras catedrales. El magisterio de música no solamente se extendía a los que formaban por así decirlo la escuela musical : acólitos, mozos de coro, seises, ministriles, bachilleres de coro, etc., sino a todas y cada una de las personas que tomaban parte activa en el culto divino, como dignidades, canónigos, racioneros, clérigos del coro, etc. El maestro de capilla estaba entregado de lleno a sus horas de clase y a la asistencia a los divinos oficios. La disciplina a que estaban sometidos el maestro y sus discípulos, juntamente con un sentido grande de responsabilidad y el amor y cariño a su oficio, eran factores que con el tiempo daban a la Iglesia frutos verdaderamente excepcionales. El curso

1. Resumen de *La Música Sacra al servicio de la Catedral de León*. Tesis presentada por el mismo autor en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, bajo la dirección de Mons. Higinio Anglés, Presidente del mismo. Roma, 1959. En ella se estudia la vida musical en la Catedral de León desde el siglo X-XVIII. Próxima publicación de la obra completa.

2. Se estudia en este capítulo los documentos encontrados en el Archivo de la catedral, entregados a Lucas Tercero, Mt° Capilla en 1602. (Apéndice I.)

intensivo estaba dividido en dos partes : desde el día de Todos los Santos hasta Pascua de Flores, y desde Pascua a los Santos. La primera parte del curso era más intensiva. Solían tener dos clases de horas de trabajo; generalmente las horas de enseñanza que precedían inmediatamente a las horas de coro eran dedicadas exclusivamente a los mozos de coro, con un carácter de preparación inmediata para actuar; sin embargo, las horas de clase después del coro eran horas de enseñanza a las cuales podían asistir los miembros del cabildo que querían aprovecharse de las lecciones del maestro. Así resultaba que muchos de los canónigos y otros miembros de la catedral eran competentes en la disciplina musical, ya que tomaban parte activa en las lecciones de canto llano, canto de órgano y contrapunto. Dos días a la semana estaban obligados a tener, de mañana y de tarde, capilla con los músicos y ministriles, a los cuales enseñaba la manera de cooperar ellos con sus instrumentos a realizar dignamente y dignificar el culto divino. El maestro de capilla había de tener en su casa seis muchachos de coro de buenas y escogidas voces, y a los cuales daba de comer a cuenta de la Fábrica. A todos los demás podía reunirles en su casa cuando le pareciere ser necesario. Tenía obligación de musicar dos fiestas en el año. Estas fiestas eran la de Navidad y Corpus Christi. A su cargo corrían los villancicos y preparar alguna cosa de danza para la procesión; las obras eran entregadas al cabildo y conservadas en el archivo musical. A su disposición tenía el archivo de música con su correspondiente inventario que se hacía siempre al tomar posesión de su cargo. Muy interesantes eran las relaciones y compenetración del maestro de capilla con el maestro de ceremonias, lo cual nos deja ver la idea que ya tenían de la íntima colaboración de estos dos magisterios en el campo litúrgico-musical. El maestro de ceremonias debía explicar todas las fiestas del año litúrgico al maestro de capilla, con todas sus particularidades, siempre en orden a una mejor realización del culto. Estos documentos fueron entregados a Lucas Tercero, maestro de capilla, quien toma posesión el 18 de julio de 1602. Los cuales estaban conformes a lo que en esta iglesia han hecho otros maestros de capilla y se dice en las actas capitulares. El Deán y cabildo mandan entregarlos al maestro de capilla, firmados por el secretario licenciado Quevedo, el cual leyó y notificó los dichos capítulos a Lucas Tercero, quien quedó de cumplirlos.

Un Inventario de los Libros de Polifonía

Una de las cosas que más llama la atención es el archivo musical de que disponían ya en el siglo XVII. Es interesante, a este respecto, el inventario que entregaron al maestro de capilla Lucas Tercero, el 18 de julio del año 1602.[3] Es difícil, dadas las pocas facilidades

3. Archivo catedral n.° 3723, Capilla Musical. (Vide apéndice I.)

que entonces había de comunicaciones. Por documentos encontrados en las actas sabemos la manera de adquirirlos. Generalmente, los compositores solían mandar a las catedrales sus composiciones. Así, por ejemplo, Tomás de Victoria manda a la catedral de León un libro de misas el 20 de agosto de 1593:

> «Este mismo día (20 de agosto de 1593) los dichos señores deán y cabildo cometieron a los señores diputados que vean una carta que escribió Tomás de Victoria, maestro de capilla, y un libro de misas que mandó y traten qué será bien se le responda y qué gratificación se le haga.» (Actas 1592-93, n.º 9915, folio sin numerar.)

Lo mismo acontece años más tarde con Vivanco, maestro de capilla de Salamanca, al cual manda el cabildo que se le envíen 100 reales por haber mandado un libro de magníficats a canto de órgano:[4]

> «El 28 de septiembre de 1609 mandaron dar 100 reales a Vivanco, maestro de capilla de Salamanca, por haber mandado un libro de magníficats a canto de órgano.» (Actas de 1609-10, n.º 9932, fol. 7r.)

Otras veces eran los mismos cantores quienes se interesaban por la adquisición de las obras. Así, el Tiple Cárdenas vende al cabildo libros de Palestrina el 16 de diciembre de 1609:

> «El 16 de diciembre de 1609 cometieron al señor administrador que concierte con Cárdenas, tiple, los libros de Palestrina y lo comunique con el señor provisor para que dé su consentimiento.» (Actas de 1609-10, n.º 9932, fol. s. n.)

Lo cierto es que disponían de una serie de obras de primera categoría y que tenían en sus archivos las obras de los mejores maestros de Europa y que estaban campletamente al día. De misas conservaban 15 libros y entre estos autores figuraban Tomás de Victoria, con tres libros; Guerrero, con dos libros, y Morales, con otros dos. De Jusquino, el más grande contrapuntista de la escuela flamenca, figura en este inventario con tres libros de misas; el francés Pedro Certón, «magister puerorum» (1542) de la Sainte Chapelle de París, discípulo de Jusquino y uno de los mejores compositores de su época, figura con un libro de misas, y lo mismo Jorge de la Helle. Existe también un libro anónimo de misas de batalla. Un libro de *Incarnatus* anónimo. Un libro de réquiem anónimo y un cuadernillo de *Gloria Laus*. No faltaba tampoco un gran repertorio de Motetes. En los 30 libros que po-

4. El maestro Vivanco fue uno de los buenos compositores del siglo XVII. Nació en Ávila. Más tarde está de maestro de capilla en Segovia; el 18 de agosto de 1587 sustituye en Sevilla a Guerrero; luego se va a Ávila y luego, en 1602, a Salamanca, y muere el 25 de octubre de 1602. Está sepultado en los tránsitos de la iglesia nueva. CASTRILLO-ELUSTIZA, *Antología musical de los siglos XV y XVI*, Barcelona, 1933, página 66, tomado de E.S.M.; notas de don José ARTERO, Salamanca.

seían figuran entre sus compositores Victoria con 6 libros y Guerrero con 10; el resto era de autores desconocidos. Para el Oficio disponían de 9 libros de magníficats, salmos, himnos, falsobordones, Tedéum, etc. Entre los autores figuran principalmente Cepeda, maestro de capilla en la catedral de León en 1546. Muchas de esas obras se han perdido y no podremos saborear aquel decir tan sincero de aquellas artistas, que sin refinamientos reflejan en sus obras un sentido ingenuo y devoto, al mismo tiempo que un lirismo sentimental profundamente religioso envuelto en la esplendorosa forma del clásico motete que vino a ser en manos de Morales, Guerrero y Victoria como la apoteosis liturgicomusical.

La polifonía en las fiestas litúrgicas

a) *Fiestas con solemnidad especial*

Por los documentos encontrados sabemos perfectamente las fiestas que celebraban, con solemnidad y el uso de la polifonía en cada una de ellas. Tenían una serie de fiestas que celebraban con una solemnidad especial. Ya estaba señalado todo cuanto se debía cantar, y así constaba en las obligaciones de la capilla, escritas en 1663.[5]

Estas fiestas eran las siguientes : Asunción de Nuestra Señora (15 agosto), en León Nuestra Señora la Blanca, titular de la santa iglesia catedral. Comenzaba la fiesta el día anterior con las primeras vísperas solemnes y completas a canto de órgano, salve con chirimías y villancico. En maitines cantaban a canto de órgano el invitatorio, himno y tedéum; en laudes, el benedictus a canto de órgano; tercia solemne; al salir la procesión por el patio los ministriles tenían corillo; en dicha procesión se cantaba el *Ave maris stella* entre capilla y ministriles alternando; en la nave mayor había villancico; la misa era muy solemne, casi siempre de pontifical, y en ella había villancico. El 24 de diciembre, vigilia de Navidad, tenían una actuación importante los ministriles; salía la procesión de la sacristía y se dirigía al coro; durante ella tocaban las chirimías; comenzaba la Kalenda y al acabar en la palabra «in Betlem», entraba una chirimía con el órgano y repetía toda la capilla el texto; proseguía la Kalenda, y al llegar a la palabra «Nativitas», entraba la chirimía y contestaba la capilla repitiendo la palabra «Nativitas»; a las responsiones contestaba la capilla en fabordón; la misa de vigilia era a canto de órgano.

El día de Navidad. Primeras vísperas, completas y salve a canto de órgano; en maitines, invitatorio y tedéum a canto de órgano y un villancico después de cada nocturno. El benedictus de laudes, a canto de órgano; había misa de gallo; al salir la procesión

5. Vide apéndice II.

por el patio tocaban las chirimías; villancico en la nave mayor; al «ite missa est» respondían los ministriles; segundas vísperas solemnes con himno y magníficat a canto de órgano.

Corpus Christi. Era otro de los días con solemnidad especial y se extendía a toda la octava. En las primeras vísperas el 1, 3 y 5 salmo era a canto de órgano, y lo mismo el himno y magníficat; procesión solemne por la ciudad, que ya existía en el siglo XIV:

> Constitución de como se deben de repartir los maravedís de la renta del portazgo y aventuras : [Que en cada año sean fechos tres partes por igual e que las dos partes que son dos tercios que sean diputados en cada año, para reparar e pa facer cumplir e crecentar las posesiones de nos el dicho deán e cabildo de la dicha eclesia de León. E la otra tercia parte, que es el otro tercio... que sea pa repartir a la procesió de la fiesta de navidad. E la segunda parte que sea pa repartir a la procesión solemne que el dicho señor obispo don Aleramo ordenó que feciere em cada año el día de corpore Xi por la dicha eglesia e ciudad de León. (Archivo catedral, actas de 1396, fol. 170.)

La capilla iba cantando el *Pange lingua* alternando con el órgano, ministriles y canto llano. Había villancicos en los distintos altares colocados por la ciudad; éstos eran: el altar del señor Obispo, el altar de las descalzas, el altar de los descalzos; el altar de San Isidro, el altar de la Concepción, y el sexto, de cara al altar mayor de la catedral. Para la procesión disponían de un órgano portátil, del cual se ha hablado al tratar del siglo XVI. En las segundas vísperas había himno y magníficat a canto de órgano. En maitines y laudes había himno y *Benedictus* a canto de órgano; salve a canto de órgano y villancico; y así durante toda la octava. El día siguiente al Corpus, llamado (Corpicus), había procesión en la catedral, cantando la capilla el *Pange lingua,* alternando con órgano y ministriles, y al llegar a la capilla del Nacimiento había villancico; otro villancico en el altar de San Juan. El día de la octava había misa solemne con procesión y con villancico en cada altar; vísperas solemnes como el día de Corpus.

b) *Las Fiestas de primera clase*

Además de las fiestas de que se ha hablado anteriormente, se celebraban con grande solemnidad unas 24 fiestas al año. La característica principal de estas fiestas era que en ellas tomaban parte siempre los ministriles; de donde se deduce que el tomar parte en una fiesta los ministriles, era señal de solemnidad; en las restantes fiestas no se verán más actuar. Estas fiestas eran las siguientes : 1.º enero, la Circuncisión : Las primeras vísperas eran solemnes, y no había completas; tercia, solemne; al salir la procesión por el patio, los ministriles tenían corillo y tocaban en la procesión; en la nave mayor, villancico; misa so-

lemne con villancico; al «ite missa est», respondían los ministriles; a las segundas vísperas, himno y magníficat a canto de órgano. De la misma manera se celebraba la fiesta de los Reyes Magos. 23 de enero, San Ildefonso, devoto capellán de Nuestra Señora. Se celebraba en esta santa iglesia como una de las fiestas de Nuestra Señora. Primeras vísperas solemnes; no había completas; había salve; después de prima, responso a canto de órgano sobre las sepulturas de los canónigos Iglesias. Tercia solemne; actuación de los ministriles en la procesión; villancico en la misa; al «ite missa est» respondían los ministriles; en segundas vísperas, himno y magníficat a canto de órgano.

De esta manera se celebraban la Purificación de Nuestra Señora (2 de febrero); la Anunciación (25 de marzo); San Isidro; la Invención de la Santa Cruz (3 de mayo); San Juan Bautista (24 de junio); Visitación de Nuestra Señora (2 de julio); Santiago Apóstol (25 de julio); Nuestra Señora de las Nieves (5 de agosto); Transfiguración del Señor (6 de agosto); Traslación de San Froilán, Patrono de la diócesis (11 de agosto); San Antolín (2 de septiembre); Natividad de Nuestra Señora (8 de septiembre); Exaltación de la Cruz (14 de septiembre); San Froilán, Patrono de la diócesis (5 de octubre); Octava de San Froilán (12 de octubre); Todos los Santos (1.º de noviembre); Dedicación de la Iglesia (10 de noviembre); Presentación de Nuestra Señora (21 de noviembre); Inmaculada Concepción (8 de diciembre); San Esteban (26 de diciembre); San Juan (27 de diciembre); Los Inocentes (28 de diciembre).

c) *Las Dominicas*

Existía un rito especial para las Dominicas en lo que se refiere a la parte musical. Cantaban casi todo en canto llano (canto gregoriano); algunas partes de la misa eran a canto de órgano. Las dominicas después de pentecostés, las de adviento, las de septuagésima, sexagésima, quincuagésima, las de cuaresma y todas las dominicas ordinarias se celebraban de la siguiente manera : Kiries, gloria, credo, sanctus, benedictus y agnus a canto llano (cantando siempre a canto de órgano «Et homo factus est» y «Et vitam venturi» del Credo. Tenían sus libros de Incarnatus, como se ha visto anteriormente. En todas las dominicas había un motete a canto de órgano, cuyo texto solían tomarlo del evangelio del día; en las vísperas era siempre a canto de órgano el salmo «In exitu» a no ser que fuesen dobles, en cuyo caso cantaban el magníficat a canto de órgano. Las dominicas de *Gaudete* (III de adviento) y *Laetare* (IV de cuaresma) las distinguían cantando kiries, sanctus, agnus y un motete a la elevación a canto de órgano. En la dominica del Buen Pastor era todo a canto de órgano.

d) *Las Fiestas de los Santos*

Las fiestas de los Santos las celebraban con dos categorías distintas; una que llamaban de Oficio apostolado, y consistía en cantar primeras vísperas, con el himno y magníficat a canto de órgano; misa a canto de órgano, y lo mismo el magníficat en segundas vísperas; estas fiestas eran las siguientes : San Antonio Abad (17 de enero), Conversión de San Pablo (25 de enero), San Matías Apóstol (24 de febrero), El día del Angel (1.º de marzo). San José (19 de marzo), San Benito (21 de marzo), San Marcos (25 de abril), San Felipe y Santiago (1.º de mayo), San Bernabé (11 de junio), San Pedro y San Pablo (29 de junio), La Magdalena (22 de julio), Santa Ana (22 de julio), San Lorenzo (10 de agosto), San Bartolomé (24 de agosto), San Matías Apóstol (21 de septiembre), San Miguel (21 de septiembre), San Martín (11 de noviembre), Santa Lucía (13 de diciembre) y Santo Tomás Apóstol (21 de diciembre).

Otras fiestas de los santos las celebraban solamente con misa a canto de órgano, y eran las siguientes : San Gregorio (12 de marzo), La traslación de San Claudio, Lupercio y Vitorio (22 de abril), Santo Domingo (4 de agosto), Vigilia de Nuestra Señora (14 de agosto), San Roque (16 de agosto), San Agustín (28 de agosto), San Jerónimo (30 de septiembre), San Lucas (18 de octubre), San Ambrosio (7 de diciembre).

El día de difuntos había misa a canto de órgano y responso también a canto de órgano en la nave mayor; el domingo siguiente había responso en el claustro y en la nave mayor. Los días de Letanías se cantaban a canto de órgano alternando con los ministriles; misa de rogativa y motete.

e) *La Cuaresma y la Semana Santa*

La cuaresma se celebraba a su vez con una característica especial. El día de Ceniza, kiries, sanctus, agnus y motete a canto de órgano; todos los miércoles y viernes de cuaresma, misa a canto de órgano hasta la dominica de pasión. Se decía en este tiempo misa de martes y jueves y el sábado de la virgen, además de completas solemnes y salve. El sábado y domingo de Lázaro había pendón en las vísperas, asistía la capilla y se hacía cantando el «Vexilla regis»; lo mismo acaecía el domingo de Ramos y el miércoles de tinieblas. El domingo de Ramos iba la procesión a la Iglesia de San Marcelo, donde se recibía con un motete; de vuelta, se recibía en la catedral con el «Gloria Laus»; disponía el maestro de capilla sobre el canto del Passio.

La Semana Santa se celebraba con gran solemnidad. El miércoles de tinieblas cantaban los maitines; primera lamentación, la capilla; la segunda y tercera, los cantores; Christus y miserere «con toda solemnidad». El Jueves Santo, al salir la procesión para la función de los Óleos, había *Te Deum* a canto de órgano alternando con los ministriles; misa solemne con motete; *Pange lingua* alternando con los ministriles. Por la tarde los maitines como el día anterior. El Viernes Santo había «passio» a canto de órgano; «Vexilla regis» alternando la capilla a canto de órgano y canto llano; por la tarde, maitines como en días anteriores. El Sábado Santo decían los kiries de la misa a canto de órgano; al Gloria, la primera parte alternando con chirimías y órgano, para terminar la capilla sola; sanctus, agnus y Laudate dominum, alternando el órgano con la capilla y lo mismo el magníficat. El día de Pascua de Resurrección los maitines se decían por la mañana; en ellos el *Te Deum* y benedictus a canto de órgano; en la procesión se cantaba por la capilla «Ad coenam agni dapes», alternando los versos con el órgano y los ministriles; durante la procesión se cantaba, en tres altares, motetes correspondientes a las insignias de cada altar; misa pontifical con prosa que cantaba la capilla alternando con el órgano; motete; en segundas vísperas el salmo «In exitu» y el magníficat a canto de órgano. El lunes de Pascua había prosa; en vísperas, como el día anterior; la dominica in Albis tenía vísperas a canto de órgano; «Vidi aquam» a canto de órgano; misa solemne con motete; en segundas vísperas, himno, magnificat y motete en la procesión, a canto de órgano. El día de la Ascensión había Nona solemne; motete en los distintos altares, que recorría la procesión, en la cual cantaban el *Jesu nostra redemptio*, alternando la capilla con los ministriles, órgano y canto llano. En la Pascua del Espírito Santo había misa de vigilia; kiries a canto de órgano; la primera parte del gloria, con el órgano y chirimías; en las primeras vísperas, el 1, 3, y 5 salmo a canto de órgano; el Veni Creator, a solo de sochantre y capilla; magníficat a canto de órgano.

Personal de la Capilla

Año 1602 : Lucas Tercero. Maestro de capilla. El 18 de julio de 1602 le son entregados los capítulos y obligaciones que ha de observar, con motivo de tomar posesión de dicho magisterio.[6] Presenta certificado de limpieza de sangre; así consta en el libro-índice existente en el archivo sobre expedientes de limpieza de sangre;[7] por el tenor de los documentos que le fueron entregados, debió de ser un gran maestro de capilla; rige el magisterio de León durante siete años y muere el 16 de octubre de 1609. Está enterrado en

6. Archivo catedral, n.° 3723, Capilla musical. (Apéndice I.)
7. Archivo catedral, n.° 10901.

el claustro de la catedral, entrando por Nuestra Señora del Dado, a mano derecha, juntamente con PEDRO AGUADO, racionero-cantor de dicha iglesia, fallecido el 14 de enero de 1616; así lo indica una lápida en el sitio indicado.

Año 1611 : JUAN RUIZ DE ROBLEDO. Maestro de capilla; no se sabe la fecha exacta de la toma de posesión; el 21 de febrero de 1611 el cabildo, mediante votación, entrega a dicho maestro 18 maravedises por cada seise que tuviera en su casa:

> «Determinóse este dicho día (21 de febrero de 1611) habiéndolo votado que por ahora se le den al maestro de capilla Joan Ruiz, diez y ocho maravedís por cada seise que tuviere en su casa» (Actas de 1610-11, n.º 9933; fol. s. n.)

Juan Ruiz de Robledo es uno de los mejores compositores del siglo XVII. Nació en Segovia, a finales del siglo XVI, y allí empieza su carrera de música siendo niño de coro en la catedral. Más tarde, maestro de capilla en León y en Valladolid; así se deduce de las notas biográficas esparcidas en su obra : *Laura de Música eclesiástica*, terminada en 1644; fue Prior de la Colegiata de Berlanga; cultivó las composiciones a ocho voces y dos coros, de concepción amplia y estilo contrapuntístico, alternando con el homófono. Dejó escritas varias obras.[8] Hombre entregado de lleno a la música.

Año 1612 : VILLAGÓMEZ. Organista. Toma posesión en León el 14 de abril de 1612; viene de Valladolid; tiene de salario 400 ducados al año y se le adjudican mil reales para traslado de su casa. Es recibido por votos:

> «...este dicho día (14 de abril de 1612), habiendo votado por habas blancas y negras, si recibirían a Villagómez, organista de Valladolid por organista de ésta, saliendo por mayor voto que se recibiera con salario de 400 ducados al año y que comienza a correr desde el día que viniera a residir, y por traer su casa le den mil reales.» (Actas de 1611-12, n.º 9934, fol. s. n.)

Año 1624 : LÁZARO DE LA CALLE. Tiple. El 28 de abril de 1624 da fianza al cabildo ante el escribano Victorio Vázquez, y se compromete a servir doce años en el ejercicio de tiple. En el mismo documento dice ser mayor de veinticinco años. Le asignan de salario 4,000 reales al año. Le obliga la residencia a coro y se le señalan las siguientes penas : en tercia y sexta, 12 maravedís; en misa, 10 maravedís; en vísperas, 8 maravedís. Durante

8. Entre ellas la citada anteriormente *Laura de Música eclesiástica*. «Nota y antigüedad de esta sciencia y sus profesores, compuesta por J. R. de Robledo, Prior de la iglesia colegial de Berlanga; dirige la obra a su majestad el Rey Felipe IV... Madrid (1644). Escribe contra aquellos que dicen que la música es arte mecánica y que no es decencia, autoridad ni gravedad rexirla ni cantarla.» Se conserva en el Escorial y en la Biblioteca Nacional de Madrid. *Misas, salmos, magníficas, moletes y otras cosas tocantes al culto divino, compuestas por el maestro J. R. de Robledo, Prior y canónigo de Valladolid.* La transcripción de esta obra se halla en la Biblioteca C. Mss. Pedrell. Música 786 bis. Véase H. ANGLÈS, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell*, 1921, págs. 7 ss.

la cuaresma debe asistir a todas las completas; en las faltas que tuviere durante la cuaresma los correctores del coro se encargarán de ponerle pena especial que ahora no concretan. Fueron testigos Mateo González, Luis de Robles y Gregorio Lobo, vecinos de León y los otorgantes, Sebastián López y don Juan de Mendoza, canónigo, y el ministril Pedro Díaz de la Peña, quienes firmaron el documento juntamente con Lázaro de la Calle y el escribano Victorio Vázquez.[9]

Año 1626 : Francisco de Caldera. Organista. No se sabe con exactitud la fecha de posesión; el 14 de noviembre de 1626 le amonestan por faltar a su oficio de organista:

> «Castiguen a Francisco Caldera (14 de noviembre de 1626) organista por cada vez que no asistiere el dicho organista y faltare a su oficio la pena que les pareciere.» (Actas de 1626-27, n.º 9949, fol. 23

Año 1627 : Antonio Pérez. Maestro de capilla. El 11 de mayo de 1627 el cabildo le da unas normas a observar en las procesiones que debe cumplir juntamente con los otros músicos:

> «Este dicho día (11 de mayo de 1627) acordó el cabildo que el maestro de capilla y Lázaro de la Calle, racionero, trayendo capa de coro, vayan en las procesiones delante de los señores prevendados, y no la trayendo, vayan delante de los bachilleres de coro, y los demás cantores vayan delante de todos; que ansí lo acordó el cabildo y votó por habas blancas y negras, y mezcolando dichas habas, salió por la mayor parte se guardase este dicho auto u acuerdo y se les notifique cumplan con él y vengan a la iglesia como deben; todo lo cual les notifiqué a Antonio Pérez, maestro de capilla y a Medina, contralto, y a Ibáñez, tenor, y dijeron estaban prestos de cumplir lo que se les manda.» (Actas de 1626-27 número 9949; fol. 63r.)

Año 1632 : Pedro Manrique. Maestro de capilla. Toma posesión del magisterio el 7 de enero de 1632, y viene de Madrid. Opositó con él Francisco Dirnelo, de Burgos. En 1637 es maestro de capilla en la catedral de Astorga.

> «Este dicho día (7 de enero de 1632) se votó la persona que ocupase la plaza del magisterio de esta santa iglesia, y habiéndose opuesto a dicha plaza y magisterio, Francisco Dirnelo, residente en Burgos y Pedro Manrique de Madrid, después de haber actuado y siendo examinados, procediendo los señores deán e cabildo al nombramiento de dicho magisterio y provisión de dicha plaza, se declararon las habas por el señor primiceiro diciendo que por la haba blanca se entendiese salía nombrado por maestro de capilla Pedro Manrique y que por la negra fuese visto salir nombrado el maestro Francisco Dirnelo; y después de haber votado con dicha haba blanca y negra en los cántaros y habiéndose vuelto y regulado, salió haba blanca; por donde fue visto aprobar al maestro Pedro Manrique en dicho magisterio;

9. Archivo catedral, n.º 6724. Capilla Musical. (Vide apéndice III.)

habiendo señalado a la persona que fuese nombrada maestro de capilla, antes de volver mayor parte negra; por lo que fue visto que el señor don Pedro se acompañe con otro señor prevendado de los que estuviese en la corte para hacer la dicha visita.» (Actas de 1632-33, número 9954; fol. 23v-r.)

Año 1633 : ANTONIO DE TORRES. Organista. En el mes de abril de 1633 pide licencia de veinte días para ausentarse, dejando sustituto en el cargo; el mismo día pide préstamo al cabildo de 30 ducados, que quedó de pagar en el último tercio del año; el cabildo lo somete a votación y sale afirmativa. El año siguiente, en abril, escribe una carta al cabildo en la cual da las gracias por la benignidad que han tenido con él, al prestarle 500 ducados para ir a dar la profesión a su hija religiosa, y el hábito a su hijo religioso. Al mismo tiempo suplica se le perdone la mitad, alegando que se encuentra empeñado por esto, y por una larga enfermedad de su mujer.[10]

Año 1651 : MIGUEL GÓMEZ CAMARGO. Maestro de capilla. El 17 de noviembre de 1651 el cabildo de León acusa recibo de una carta de Miguel Camargo, organista de Osma, contestación a una carta que el cabildo había enviado a dicho organista, ofreciéndole el magisterio de León. Mandan contar salario desde el día en que deje la catedral de Osma. A principios del siglo XVII está de maestro en Valladolid. En el archivo musical de dicha catedral de Valladolid se conservan varias misas; una, de batalla, a nueve voces y muchos villancicos.[11]

Año 1666 : RAMÓN JOSEPH. Organista. El 14 de mayo de 1666, el cabildo da 300 reales a dicho organista, para un vestido, quedando librados en la fábrica:

«Acordó el cabildo (14 de mayo de 1666) votándolo, se den a Josepf Ramón, organista. trescientos reales para un vestido, quedando librados en la fábrica». (Actas de 1665-66, número 9989, fol. s. n.)

Año 1671 : LUIS VIDAL, arpista, y JOSEPH DE LEÓN, tiple. El 20 de julio de 1671, el cabildo, por evitar disensiones entre los músicos, deliberadamente y después de haberlo votado, procede a la expulsión de Luis Vidal, arpista, y de Joseph de León, tiple, por averiguación de disensiones entre ellos:

«Dio cuenta el señor pagador como en una palabra había propuesto el señor don Domingo Arias, que para cierta averiguación de disensiones que había entre algunos músicos, convendría que se cometiese a los señores de diputación, para que con los culpados se tomase la resolución que merece la culpa; y que habiéndose cometido dichos señores habían sido

10. Actas 1632-33, folio sin numerar. Archivo catedral, n.° 3739, Capilla Musical. (Vide apéndice IV.)
11. Actas de 1651-52, n.° 9975, fol. 29. En *Lira Sacra Hispana*, de H. ESLAVA, hay varias obras suyas. H. ANGLÈS, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell*, 1921, pág. 73.

del parecer que se despidiere a Luis Vidal, arpista, y a Joseph de León, tiple, sin motivar ni dar causa alguna, sino que conviene ansí para el servicio de Dios y quietud de la iglesia. Y habiendo oído el señor primiceiro, en nombre del cabildo, mandó se votase por votos secretos, y puso nombre a las habas; la blanca que se aprobaba el parecer de la diputación, y la negra que no; y habiendo votado en la forma que se acostumbra, y reguladas las habas por mí el secretario, se hallaron por mayor parte blancas; con que es visto quedar aprobado el parecer de la diputación y dichos músicos excluidos. Y se acordó, nemine discrepante, que el volverlos a recibir sea de gracia y que baste un solo voto para ser despedidos; y que el secretario diga a los señores contadores del coro, que no les cuente de hoy en adelante, y al contador de la fábrica, que no les pague más de lo que hubieren ganado hasta hoy, y que les notifique no asistan más en el coro.» (Actas 1670-71, n.º 9934, fol. 88r.)

Año 1671 : Juan Pérez Roldán. Maestro de capilla. El día 7 de octubre de 1671 recibe del cabildo una ayuda para irse. Parece ser que fue muy estimado por el cabildo de León, y que dicho maestro prometió entregar unos papeles de música que el cabildo considera de gran importancia para el servicio de la iglesia de León. En recompensa le ofrecen una renta sin necesidad de servir a la iglesia muchos años. Estos papeles bien podían ser las obras que de él se conservan en el archivo musical de la catedral de León; entre ellas, un libro de música de atril (n.º 5), el cual contiene dos misas a cuatro voces, y que se encuentran completas. Al libro le faltan 52 páginas al principio y otras al final. El libro está muy usado y es de suponer que las primeras páginas que le faltan fuesen obras del mismo autor. Existen otras obras en papeles manuscritas y sin partitura.

«Acordó el cabildo (7 de octubre de 1671), después de haber hablado cada señor según su antigüedad y votado por votos secretos, que el maestro de capilla don Juan Pérez Roldán 300 ducados de ayuda de costa para irse y que se le perdone lo que debiere de los 300 ducados que la fábrica le prestó cuando vino, con calidad que entregue los papeles que tiene ofrecidos conforme al inventario que contiene una petición del dicho maestro, por haber reconocido ser en utilidad de dicha fábrica, ansí por su edad y achaques y poder gozar de renta que tiene en sin servirla muchos años, como por la utilidad que se sigue a la iglesia en tener sus papeles, pues con ellos se puede suplir el tiempo que estuviere la iglesia sin maestro de capilla. Y ansí mismo se acordó que aceptando los 300 ducados que se le dan, y el perdón de la deuda se descuente desde primero de este mes de septiembre.» (Actas de 1771-72, número 9995, fol. 6r.)

El compositor Roldán es una de las figuras españolas del siglo XVII. Nace en Madrid en 1622; canónigo de Berlanga, y más tarde, el 17 de noviembre de 1636, es elegido clautrero de la catedral de Toledo. El 16 de junio de 1638 es tenor de dicha catedral. Pasa luego a Málaga, de maestro de capilla, y más tarde organista y maestro de capilla de las Damas Agustinas de la Concepción. En 1660 sucede a Carlos Patiño en la dirección de la Real Capilla de la corte madrileña. En 1671 de maestro de capilla en León... Como compositor

sigue la tradición española y se resiente un tanto de la época de decadencia musical. En la real capilla de Madrid existen muchos manuscritos de sus obras; entre ellas un volumen de misas en partitura de facistol. En Segovia, catedral, un tomo de misas de réquiem; misa de batalla a doce voces, dedicada a dicho cabildo en 1661, y otra a cuatro, sobre el *Pange lingua* de Urrede. En Zaragoza, Seo, 14 villancicos para Navidad. En el Pilar (Zaragoza), 11 villancicos. En Valladolid, Mallorca, Barcelona : *Crux fidelis* a ocho voces y dos coros, con arpa y órgano. En la Biblioteca Nacional de Munich, «alegres los cielos», villancico a cuatro voces.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. — Documentos entregados a Lucas Tercero, maestro de capilla de la catedral de León (12 de julio de 1602)

Capítulos de las obligaciones que ha de observar el Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia de León

«El maestro de capilla ha de mirar que tiene a su cargo en la iglesia una de las cosas más importantes de ella para el servicio de nuestro Señor y gloria y honra de su santo nombre, pues pende de su cuidado la enseñanza del canto y música eclesiástica que cuanto es más concertada y consonante, es más agradable a Dios nuestro Señor y apacible a los oficios (sic) de los hombres curiosos, y que con cuidado miran y entienden el concierto del canto en los divinos oficios.

Y ansí ha de advertir que es su oficio enseñar con gran cuidado y vigilancia la música y canto conveniente en el servicio del coro, ansí el canto llano como el canto de órgano, contrapunto, e cualquiera otra manera de canto, y está la llave de todo esto en que el maestro sea aficionado a enseñar porque por eso se llama maestro, porque enseña con cuidado su oficio a aquellos que están por su cuenta y cargo, no se contentando con enseñar las horas y tiempo que tiene obligación, sino que ha de andar siempre con este cuidado para que con él saque ministros cuales conviene para el servicio de Dios y buen ornato de la iglesia; que tiene a su cuenta demás de las obligaciones susodichas el que fuere maestro de capilla en esta santa iglesia de León, ha de atender a enseñar, pues no tiene de obligación otra residencia más que los días de fiesta, y a las procesianes que se hacen dentro e fuera de la iglesia las horas siguientes : Primeramente está obligado a enseñar a todas las personas que sirven en el coro de esta santa iglesia, dignidades, canónigos, racioneros, bachilleres, clérigos del coro, acólitos e mozos que acudieren a la capilla a ser de él enseñados. Pero ha de tener particular cuidado de enseñar los acólitos e mozos de coro, teniendo señaladas para ellos las horas siguientes : desde el día de todos santos hasta pascua de flores, fuera el tiempo de la cuaresma, han de ir a su casa los dichos acólitos e mozos de coro todos, en comenzando a tañer la campana de prima, y él ha de tener cuidado conque no falte ninguno, castigando e corrigiendo a los pequeños, y haciendo descontar a los grandes, y en el tiempo que durare en tañer a prima hasta que comienze el aguijón los ha de enseñar como viere que cada uno ha menester, y cuando sea hora de inviarlos al coro y acabadas las horas se ha

de ir a la capilla y en ella ha de estar hasta las once y media, haciendo con todos exercicios como más viere que conviene, para que todos aprendan lo que les tocare.

Y en el dicho tiempo de ivierno, en dando la una han de ir los dichos mozos de coro y acólitos a su casa a donde cantarán y harán exercicio conforme viere que es menester y cada uno tuviere necesidad hasta las dos. E luego a las dos se irá con ellos a la capilla hasta que dejen el aguijón de vísperas que los dejará ir a vísperas y completas las cuales acabadas se volverán a la capilla hasta las cinco con todos los dichos acólitos y mozos de coro e los demás que quisieren cantar enseñándolos a todos con el cuidado que debe y está obligado. Y desde pascua de flores hasta todos los santos, en comenzando a tañer a prima se ha de ir a la capilla y estar en ella con todos los que quisieren aprender teniendo siempre cuidado con que no falten ninguno de los dichos acólitos e mozos de coro, hasta que sea hora de entrar en prima que todos se irán al coro, y acabadas las horas se volverán a la capilla y estará en ella hasta las once dadas.

Y en este mismo tiempo, a la una y media irán a su casa los dichos mozos de coro y acólitos y en ella tendrán el exercicio que le pareciere para su mejor enseñanza hasta que comience el aguijón de vísperas que todos irán a ellas; y cuando hayan salido de completas, se irán a la capilla, en ella hasta las cinco e media enseñando ansí a los dichos acólitos e mozos de coro, como a los demás que de la iglesia fueren a la dicha capilla. Demás de ello tendrá algunas veces cuidado de acudir a donde pueda oir como cantan los dichos acólitos e mozos de coro en el coro, y como levantan las antífonas e cantan los versos, para que vea cómo aprovechan y los corrija y enmiende a los que no lo hicieren bien y agradezca a los que mostraren aprovecharse en el canto. Yten ha de tener dos días en la semana así de tarde como de mañana mientras duraren las horas, capilla con los músicos, escogiendo de la semana el día que quisiere. Ha de tener en su casa cuando los haya seis muchachos de coro que tengan buenas y escogidas voces, a los cuales ha de dar de comer por cuenta de la fábrica, y por el precio y orden que se concertare con el señor administrador que es o fuere; y ha de tener cuidado de buscar estos muchachos, y habiéndolos avisará al dicho administrador para que por orden del cabildo los reciba y lleve a su casa, y con esto ha de tener particular cuidado, pues para eso los ha de tener en su casa, conque sepan canto llano e canto de órgano e todo lo demás que fuere menester para el servicio del coro. En todos los días que tuviere canto de órgano ha de acudir al coro con tiempo, e provea lo que fuere menester conforme al oficio que se ha de hacer, para lo cual, e para las demás cosas que sean de su oficio, tiene autoridad de llamar e juntar músicos e ministriles encomendando a cada uno lo que le pareciere, y demás del día con ellos ha de tener semana, los podrá juntar cuando les parezca y si alguno de ellos en esto fuera negligente, ha de dar cuenta a los señores correctores del coro, para que lo enmienden y castiguen los que no hicieren sus oficios con puntualidad. Ha de tener cuidado con hacer villancicos para las fiestas de navidad e todos los demás que la iglesia regocija, y en la de León, Corpus Cristi, ha de hacer villancicos e procurar con los muchachos del coro hacer alguna cosa de danza para la procesión, y habiendo auto, ha de estar obligado, si no hubiere algo de música, a ponerla y enseñarla, y endustriar los muchachos para ello; porque esta fiesta en todas las iglesias parece que debe estar a cargo de los maestros de capilla. Ha de tener a su cargo los libros que hubiere de música, mandando a uno de los muchachos del coro que hubiere en su casa, los guarde en una de los cajones que para eso hay en la capilla que estará señalada para cantar, de la cual tendrá la llave, dándola también a uno de los dichos muchachos, procurando que esté siempre lista y aseada, y que haya en ella libros de canto llano y de órgano los que sean menester para cantar y enseñar a todos; para los que para ello fuere menester de llaves, puertas, ventanas y cualquier otra cosa, acudirá al señor administrador que fuere, que lo provea; si el dicho maestro de capilla fuere clérigo, ha de entrar

en el coro con roqueta o pelliza y sentarse en una de las sillas bajas del coro, y cuando los señores canónigos trajeren capas las ha de traer también con el cepillo de raso negro y dejarla cuando los demás la dejaren; y en las procesiones que hicieren el dicho ha de ir detrás de todos los músicos que fueren en ellas. Ha de tener memoria de todos los días que hay canto de órgano, que la dará el maestro de ceremonias para no faltar ninguno; y si hubiere procesión o misa de rogativas, si el cabildo ordenare que haya alguna fiesta extraordinaria, a todas ha de acudir e informarse del dicho maestro de ceremonias si ha de haber cosa nueva o extraordinaria que hacer para que la haga como se le ordenare; y los señores que fueren contadores del coro, han de tener cuidado con que cumplan muy puntualmente con todo lo que le toca, y no lo cumpliendo le descontarán como pareciere a los señores correctores del coro. Los cuales dichos capítulos son conformes a lo que en esta santa iglesia han hecho otros maestros de capilla y se haya en los libros de las actas capitulares de ella; y mandan los señores deán y cabildo se notifique a Lucas Tercero maestro que al presente es de esta dicha santa iglesia y se le entreguen un tanto de ellos firmado de mí el licenciado Quevedo, canónigo y secretario de los actos capitulares de los dichos señores deán y cabildo, y de los señores correctores del coro y maestro de ceremonias, y se ponga este tanto en el archivo de esta santa iglesia con los demás papeles que hablan de los músicos y maestros de capilla. En León a 18 días de julio de seiscientos y dos años yo el dicho licenciado Pedro de Quevedo, secretario susodicho, leí y notifiqué los capítulos arriba contenidos a Lucas Tercero, maestro de capilla que al presente es; el cual los oyó y dijo que los cumpliría como en ellos se contiene; siendo testigos los señores Francisco Fernández, administrador de la fábrica, Isidro Flórez, procurador del cabildo y el doctor Vega Rabanal, maestro de ceremonias; y el maestro lo firmó de su nombre y le entregué un tanto de ellos delante de los susodichos.

Lucas Tercero. El licenciado Pedro de Quevedo. Andrés de Corlones. Doctor Vega Rabanal.»

Libros que se entregaron a Lucas Tercero, maestro de capilla, dieciocho de julio de seiscientos dos años

«Un libro de misas de Victoria, maltratado por bajo.
Uno de Jusquino de misas viejo.
Jorge de la Helle, de misas.
Himnos de Cepeda, viejo y de mano.
De Victoria, otro de misas.
De oficio de réquiem, uno.
Misas de Jusquín.
Misas de Guerrero.
Otro de Guerrero de misas.
Magníficas de maestros, viejo y de mano.
Misas de Morales, dos libros.
Misas de Pedro Certón.
Magníficas de Guerrero, grande.
Magníficas de Cepeda.
Misas y magníficas de Victoria, pequeño.
Un libro de fabornones.
Misas de Llaidón (Claidón) maltratado.

Libro de Te Deum, viejo.
Misas de batalla, sin autor.
Motetes varios.
Motetes de todo el año.
Los doce del dixit dominus.
Libro de incarnatus y lamentaciones de cuaresma.
Cinco de Guerrero, angustos.
Cinco del mismo, grandes.
Seis de Victoria, como arriba de motetes.
Siete de Victoria, libretes; falta uno.
Tres libretes de motetes, falta uno.
Cinco de motetes; falta uno.
Un cuadernillo de gloria laus.»
(Archivo catedral, Capilla musical, n.º 3723.)

II. — MEMORIA DE LAS OBLIGACIONES QUE TIENEN OBLIGACIÓN DE HACER LA CAPILLA, ORGANISTA, MINISTRILES Y OTRAS PERSONAS DEL CORO DE ESTA SANTA IGLESIA DE LEÓN

«Enero : La circuncisión del Señor; las primeras vísperas solemnes; no hay completas; tercia solemne; al salir la procesión tienen los ministriles corillo; procesión solemne tocando en ella los ministriles; en la nave mayor hay villancico; misa solemne; hay villancico; al ite misa est, responden los ministriles del corillo; a segundas vísperas, himno y magníficat.

La fiesta de los Reyes : Primeras vísperas; hay completas; tercia solemne; al salir la procesión tienen los ministriles corillo; procesión solemne; tocan en ella los ministriles; en la nave mayor, villancico; misa solemne y villancico; al ite misa est responden los ministriles del corillo; a segundas vísperas himno, magníficat y salve.

Día 17 : San Antonio Abbad. Officio Apostolado; el himno y magníficat son a canto de órgano; a las segundas vísperas es a canto de órgano el magníficat.

Día 21 : San Fabián y San Sebastián. Las primeras vísperas son solemnes en su capilla; no hay completas; la misa es solemne en dicha capilla después de tercia; la de prima también lo es por la dotación; a las segundas vísperas, hay magníficat.

Día 23 : San Ildefonso, devoto capellán de Nuestra Señora; se celebra en esta santa iglesia como una de las fiestas de nuestra Señora; las primeras vísperas son solemnes; no hay completas; hay salve; después de prima hay responso a canto de órgano sobre las sepulturas de los señores canónigos Iglesias; tercia solemne; al salir la procesión los ministriles tienen corillo y tocan en la procesión; en la nave mayor hay motete; misa solemne y motete; al ite misa est responden los ministriles; vísperas, himno y magníficat.

Día 25 : La conversión de San Pablo. Officio Apostolado; como el día de San Antonio.

Febrero : La Purificación de Nuestra Señora; las primeras vísperas, solemnes; hay completas; salve; tercia solemne; después de la bendición de las velas mientras se dan al cabildo y demás, canta la capilla el Nunc dimitis; al salir la procesión, los ministriles tienen corillo y en ella tocan las chirimías; en la nave mayor motete; misa solemne y motete; a las segundas vísperas, himno y magníficat.

Día 24 : San Matías Apóstol. Officio Apostolado. Como San Antonio.

Marzo : Día 1 : El Ángel de la Guarda. Officio Apostolado; como San Antonio. En la misa de tercia hay responso a canto de órgano a la memoria del obispo Mascaso.

Día 12 : San Gregorio. Misa de canto de órgano.

Día 15 : Después de completas, nocturno de difuntos a canto de órgano; al día siguiente misa a canto de órgano y responso por el Rey Ordoño.

Día 19. San José. Officio Apostolado, como San Antonio.

Día 21 : San Benito. Officio Apostolado.

Día 25 : Anunciación de Nuestra Señora. Las primeras vísperas, solemnes; hay completas y salve! tercia solemne; al salir la procesión tocan los ministriles y tienen corillo; en la nave mayor hay motete; misa solemne; a las segundas vísperas, himno y magníficat; al ite misa est, responden los ministriles.

Abril : San Isidro; primeras vísperas solemnes; no hay completas; tercia solemne; al salir la procesión tocan los ministriles; en la nave mayor y misa hay villancico; segundas vísperas, himno y corillo.

Dominica de Pastor Bonus; la misa de tercia a canto de órgano; acabada la nona se va a la compañía donde hay misa solemne cantada por la capilla y organista; a la vuelta se canta la letanía con los músicos y ministriles a versos.

Día 22 : La Traslación de San Claudio, Lupercio y Victorio; después de las horas, procesión por el patio y misa solemne.

Día 25 : San Marcos. Officio Apostolado. Como San Antonio. Misa solemne a canto de órgano y organista; procesión con las letanías cantadas por los músicos y ministriles a versos.

Mayo : Día 1 : San Felipe y Santiago. Misa Apostolado.

Día 3 : La Invención de la Cruz. Primeras vísperas solemnes; no hay completas; tercia solemne; al salir la procesión tocan los ministriles; motete en la nave mayor y en la misa; segundas vísperas, himno y magníficat.

Junio : Día 11 : San Bernabé. Officio Apostolado.

Día 24 : San Juan Bautista; las primeras vísperas, solemnes; hay completas; tercia solemne; al salir la procesión tocan las chirimías los ministriles, y tienen corillo; en la nave mayor motete y en la misa.

Día 29 : San Pedro y San Pablo. Officio Apostolado.

Julio : Día 2 : La Visitación de Nuestra Señora; todo el oficio como el 3 de mayo.

Día 22 : La Magdalena. Officio Apostolado.

Día 25 : Santiago Apóstol, Patrón de España; como San Juan Bautista.

Día 26 : Santa Ana. Officio Apostolado.

Agosto : Santo Domingo; misa de tercia a canto de órgano.

Día 5 : Nuestra Señora de las Nieves. Primeras vísperas solemnes; no hay completas; hay salve; tercia solemne; al salir la procesión los ministriles tocan las chirimias y tienen corillo; motete en la misa.

Día 6 : La Trasfiguración del Señor; vísperas solemnes; hay completas y salve a Nuestra Señora la Blanca con órgano y chirimías. Tercia solemne. Procesión con chirimías.

Día 10 : San Lorenzo. Officio Apostolado.

Día 11 : La traslación de San Froilán. Tercia solemne; a la procesión, chirimías y motete; a la misa y al ite misa est responden los ministriles.

Día 14 : Vigilia de Nuestra Señora. Misa de tercia a canto de órgano.

Día 15 : Asunción de Nuestra Señora. Las primeras vísperas solemnes y completas a canto de órgano; salve a Nuestra Señora la Blanca con chirimías; villancico; a maitines invitatorio a canto de órgano e himno, Te Deum y Benedictus. Tercia solemne; si hubiere misa pontifical en lugar de la tercia, se dice la sexta solemne; al salir la procesión los ministriles tienen corillo; en la procesión se canta el Ave maris stella a versos entre capilla y ministriles; se sale al patio; en la nave mayor se dice villancico; la misa es muy solemne y hay villancico; segundas vísperas con himno y magníficat a canto de órgano.

Día 16 : Después de las horas, misa de San Roque, muy solemne y a canto de órgano.

Día 22 : Octava de la Asunción; misa a canto de órgano.

Día 24 : San Bartolomé. Officio Apostolado.

Día 28 : San Agustín. Misa a canto de órgano.

Septiembre : Día 2 : San Antolín. Como estos días solemnes.

Día 8 : La Natividad; segundas vísperas solemnes; hay completas y salve. Tercia solemne; al salir la procesión hay chirimías; motetes en la nave y en la misa.

Día 14 : La Exaltación de la Cruz. Vísperas solemnes; no hay completas.

Día 21 : San Matías Apóstol. Officio Apostolado.

Día 29 : San Miguel. Officio Apostolado.

Día 30. Officio Apostolado. San Jerónimo; misa a canto de órgano.

Octubre : Día 5 : San Froilán. Patrono de la diócesis. Primeras vísperas solemnes; completas; hay maitines; lo demás como el día de Nuestra Señora la Blanca.

Día 12 : Octava de San Froilán; misa a canto de órgano.

Día 18 : San Lucas; misa a canto de órgano.

Noviembre : Día 1 : Todos Santos. Como el día de San Juan Bautista.

Día 2 : Difuntos. Después de las vísperas, misa a canto de órgano, de réquiem con responso a canto de órgano en la nave mayor.

Dominica de la infraoctava; hay responso por el claustro; en la nave mayor canta la capilla el responso Libera me Domine.

Día 10 : La Dedicación de esta santa iglesia; como el día de San Juan Bautista.

Día 11 : San Martín. Como San Antonio.

Día 21 : La Presentación de Nuestra Señora; como los días de primera clase.

Diciembre 7 : San Ambrosio. Misa a canto de órgano.

Día 8 : La Concepción. Como las fiestas de la Virgen.

Día 13 : Santa Lucía. Officio Apostolado.

Día 19 : Después de prima, misa al Espirito Santo para el nombramiento del señor administrador de la fábrica; a canto de órgano.

Día 21 : Santo Tomás Apóstol. Como San Antonio.

Día 24 : Vigilia de Nuestro Señor. Para la Kalenda sale de la sacristía la procesión, los ministriles van delante tocando hasta que todos entren en el coro; comienza la Kalenda; al acabar in Behtlem, entra una chirimía con órgano y repite la capilla la misma letra; prosigue la kalenda en a cuando Nativitas entra la chirimía, y repite la capilla Nativitas. Prosigue el sochantre con la kalenda, y después que dice tu autem miserere nobis, las responsiones las ha de responder la capilla en fabordón llano; al fin de todas hay un villancico muy solemne con algunas navidades; la misa de vigilia es a canto de órgano.

Día 25 : El Nacimiento. Primeras vísperas muy solemnes; hay completas y salve. A las 8 maitines; invitatorio a canto de órgano, y, al fin de cada nocturno, un villancico; Te Deum a canto de órgano y benedictus; misa de gallo; tercia solemne; al salir la procesión

los ministriles tienen corillo y tocan en la procesión las chirimías; villancico en la nave mayor y en misa; vísperas solemnes con himno y magníficat.

Día 26 : San Esteban; tercia solemne; procesión con chirimías; en la nave mayor motete y villancico.

Día 27 : San Juan, como el anterior.

Día 28 : Los Inocentes; como San Esteban.

Fiestas movibles

Septuagésima : Desde esta dominica hasta la Ceniza se han de celebrar diciendo el Incarnatus y el Vitam Venturi y motete al alzar de la misa, a canto de órgano.

Día de Ceniza : Este día hay kiries, sanctus, benedictus, motete y agnus en canto de órgano; y ansí mismo hay misa sin motete todos los miércoles y viernes de la cuaresma, hasta la dominica in Passione; y, habiendo doble, no hay nada. Dícese en este tiempo la misa de martes y jueves, y la misa de Nuestra Señora el sábado, hasta la dominica dicha. No habiendo doble, todos los sábados hay completas solemnes y salve ordinaria hasta la dicha dominica. La salve siempre, y si la Anunciación de Nuestra Señora cae en tiempo que rece en la cuaresma, se celebra de este mismo modo; primeras vísperas; salve con chirimías; tercia con motete; misa y motete; segundas vísperas himno y magníficat.

Las Dominicas

Todas las dominicas, hasta la de resurrección, Et homo factus est, Et vitam, motete In exitu, salve si hay doble en sus vísperas, que en este caso dirá la magníficat en lugar del In exitu; la dominica Laetare se celebra con kirie, sanctus y agnus a canto de órgano; hay motete; el sábado y domingo de Lázaro y sábado y domingo de Ramos y el miércoles de tinieblas a las vísperas hay pendón, asiste la capilla y se hace esta procesión con mucha pausa, cantando en ella el himno Vexilla regis.

Domingo de Ramos : Va la procesión a San Marcelo; recíbese en su iglesia con un motete; vuelve la procesión hasta la catedral y se recibe con el Gloria Laus; hay procesión de canto de órgano y credo; dispone el maestro de capilla que se cante el passio.

Miércoles de tinieblas : Este día hay tinieblas y dícense de este modo; primera lamentación toda la capilla; segunda y tercera los cantores a disposición del maestro de capilla; Cristus factus est, por la orden que manda el rezo; el miserere con toda autoridad posible y así los días jueves y viernes.

Jueves santo : Desde que salen en procesión revestidos para la ceremonia del Olio, hay Te Deum laudamus a canto de órgano alternando con los ministriles hasta la nave mayor, y luego misa solemne con motete; al incensar el Santísimo, pange lingua de Viuda alternando con los ministriles, y a la tarde tinieblas como está dicho, y en acabándolas hay motete de las siete palabras en el monumento.

Viernes Santo : Este día hay pasión en canto de órgano y Vexilla Regis, alternando la capilla con el canto llano desde que parte del monumento hasta el altar mayor; a la tarde tinieblas ut supra.

Sábado Santo : Este día se dicen los kiries todos sin alternar, todos en canto de órgano; la gloria, la primera parte della, con chirimías y órgano y acabará la capilla; sanctus, agnus y lau-

date dominum, con una voz al órgano, y responde la capilla alternando; y lo mismo la magníficat; a la tarde completas solemnes; hay salve.

Pascua de Resurrección. Este día se dicen los maitines por la mañana; el Te Deum y el benedictus en canto de órgano; Hácense luego la procesión y dice la capilla el himno Ad coenam agni dapes, toda la procesión hasta entrar alternando los versos con el órgano y ministriles; y, en cada altar de los tres que hay hechos, un motete, y sean a propósito y de las mismas insignias de los altares; a tercia hay Vidi Aquam; misa pontifical con la prosa que se dice alternando la capilla con una voz al órgano, la cual dirá el canto llano; hay motete; segundas vísperas ; in Exitu en fabordón y magníficat.

Lunes de Pascua : Hay tercia, In exitu y magníficat.

Martes de Pascua : Primera clase; tercia, prosa y magníficat.

Domingo in Albis : Primeras vísperas solemnes, himno y magníficat; Vidi aquam; misa con motete; segundas vísperas, himno y magníficat; procesión y motete.

La Ascensión : Completas; hay Nona solemne, y luego procesión, cantando el himno Jesu nostra redemptio, alternando la capilla con el órgano y ministriles y canto llano; y en cada altar del claustro cantarán un motete de la misma fiesta, y volverán a cantar el himno como está dicho, hasta entrar el Santísimo.

Pascua del Espirito Santo : Hay misa de vigilia; dícense en ella los kiries la capilla sin alternar, y la primera parte del órgano con el órgano y chirimías; sanctus y agnus; primeras vísperas; 1.º, 3.º y 5.º salmo y entra en el himno el sochantre y cógele la capilla en este verso : Mentes tuorum visita; magníficat, completas, salve; hay maitines; hay tercia si hay pontifical; a la sexta y a la tercia hay himno a canto de órgano.

Lunes de Pascua : Tercia respondiendo al Deus in adiutorium; himno y lo demás solemne.

Martes de Pascua : Como el lunes.

Día de la Trinidad : Primera clase; hay asperges.

Fiesta del Corpus : Primeras vísperas; 1.º, 3.º y 5.º salmo, himno, magníficat, completas, misa sin motete. La procesión se hace de este modo : Va diciendo la capilla el Pange lingua alternando con el órgano, ministriles y canto llano, toda la procesión, y los lugares opuestos en que se dicen los villancicos; son éstos, el primero en el altar del señor Obispo, si lo hay; si no lo hay no se dice; el segundo en las descalzas; el tercero en los descalzos; el cuarto en San Isidro, si hay; el quinto en la Concepción; el sexto en cara al altar; segundas vísperas, himno y magníficat; a los maitines hay el himno y el verso O Salutaris Hostia; hay benedictus; responde el preste; salve a fabordón y luego un villancico y así toda la octava.

Viernes siguiente. El viernes siguiente se hace la procesión del Santísimo Sacramento; dice la capilla el himno Pange Lingua alternando con el órgano y ministriles; en llegando a la capilla del nacimiento dirá un villancico y otro en llegando al altar que estará compuesto junto a San Juan, y luego se encierra el Santísimo como de costumbre.

En tiempo de la Octava : A la prima desde el viernes hasta el jueves octava, se descubre el Santísimo antes de comenzar la prima, y asiste la capilla y ministriles y organista, a hacer la función con toda solemnidad; a la misa de tercia toda la infraoctava se dice el himno, y acabadas las horas, todos los días de la infraoctava por la mañana, tienen siesta hasta las doce, y acabadas las completas por la tarde hasta maitines.

Día de la Octava : Este día hay misa y vísperas; 1.º, 3.º y 5.º salmo himno y magníficat; sale la procesión; celébrase como el día propio y en cada altar se dice un villancico.

Adviento : Las dominicas de adviento se celebran como las de cuaresma, y la tercera con kiries, órgano, motete, sanctus y agnus.

Dominicas del año : Las dominicas del año se celebran diciendo el asperges desde el día de la Trinidad hasta el adviento, y desde la Natividad de Cristo hasta septuagésima; dícese Vidi aquam, desde Pascua hasta la Trinidad; se celebran con misa y motete y, a las vísperas, magníficat.

Obligaciones que hay en la semana. En martes hay exercicio en la capilla, no habiendo este día canto de órgano en coro; esto se entiende todo el año; los viernes, misa de maitines no habiendo doble. Los sábados, misa de Nuestra Señora no habiendo doble; hay salve.

Responsiones. Respondan en el coro al preste los días solemnes y todas las fiestas en que haya primeras vísperas; y las dominicas infraoctavas; y desde Pascua de Resurrección hasta el día de la Trinidad; y no en otras dominicas y fiestas más de las dichas; no se responde a las conmemoraciones; y es bien se responda porque parece mal responder una vez y otra no.

Letanías. Hay misa y motete, y al volver la procesión a esa iglesia, letanía; misa de rogativa alternando con los ministriles.

Cuando avisare el maestro de capilla. Todas las veces que el maestro de capilla quisiere ver alguna cosa, música o avisare para algún ejercicio, han de acudir, y en caso que no lo hagan así cantores como ministriles y organista, avisará a los señores contadores del coro, para que los multen; y en las pruebas de villancicos sea la pena tal. Por acuerdo del cabildo del mes del 6 de marzo de 1663, se acordó que cualquiera ministro de la capilla contado de enfermo, no gane percance con la capilla aunque vaya a el, pues es justo que quien faltó a su obligación en su iglesia no gane, pues se conoce fue malicioso el canto.»

(Archivo catedral, Capilla musical, n.º 3726.)

III. — Fianza que dio Lázaro de la Calle, tiple, en razón de asistir en dicho ejercicio doce años, con cuatro mil reales de salario en cada año

25 de abril de 1624

«Por la presente que nos Lázaro de la Calle, músico tiple, de la santa iglesia de León como principal, y el licenciado Sebastián López, y don Juan de Mendoza, canónigo de la dicha santa iglesia, y Pedro Díaz de la Peña, ministril de ella, como sus fiadores y principales pagadores, haciendo de deuda, agen a nuestra propia : decimos, que por cuanto los señores deán y cabildo de la dicha santa iglesia en el cabildo del lunes primero de este mes de abril, se convinieron con el dicho Lázaro de la Calle, que se le darían cuatro mil reales de salario cada año, porque sirviese de músico tiple y asistiese a la dicha iglesia doce años sin ausentarse de ella, ni recibir otro salario en otra parte, pena de trescientos ducados y de volver y restituir todo lo que hubiésele dado de más de trescientos ducados que tenía de salario a los dichos cuatro mil reales, que son setecientos reales de todos los años que los hubiere recibido por entero a parte, y para cumplirlo diese fianzas y nos ofreció por fiadores y los dichos señores lo aceptaron; y en conformidad de ello quedó asentado el dicho salario, y el dicho Lázaro de la Calle y nosotros llanos a obligarnos; y se dispuso y sentó así mismo para claridad de la asistencia y residencia del dicho Lázaro de la Calle, que en la residencia del coro tan solamente se le pusieron treinta ducados por año, repartidos en esta manera; en tercia y sexta doce maravedís; en misa diez maravedís; y en vísperas ocho maravedís; y en la cuaresma haya de asistir todas las completas y no asistiendo la pena de las dichas completas se arbitrarían a disposición de los señores correctores. Y para quedar de todo punto asentado

y todas partes ciertas del cumplimiento, resta otorgarlo de la nuestra. Por tanto, todos cuatro de mancomún, a voz de una y cada uno por el todo, in solidum renunciando las auténticas presentes de fia ex ussoribus y ocita de duobus reis excurssión y división de bienes, leyes de Toro y partida remedio, y depósito de espensas y más leyes favorables a los mancomunados como en ellas y en cada una de ellas se contiene, os obligamos por nuestras personas y bienes muebles y raícez habidos y por haber espirituales y temporales en la dicha santa iglesia, los dichos doce años, que de primeros será de presente, hasta que sean cumplidos sin rescibir otro salario en otra parte, ni ausentarse de esta civdad y del servicio de la dicha iglesia en el dicho tiempo, pena de los dichos trescientos ducados que ponemos por pena e interés convencional y devolver y restituir toda la demasía de los dichos trescientos ducados que hasta aquí hacería de salario, se le acresce que son a setecientos reales cada año de todos los años que los hubiese recibido por entero y de todas las costas daños e intereses que a dicha iglesia se le siguiere, con declaración del dicho administrador que es o fuere de ella, en que lo diferimos sin más prueba ni averiguación, y lo sujetamos así mismo a que servirá y asistirá a las horas y tiempos referidos en esta escritura, conforme al estilo del coro, debajo de la pena y descuentos señalados que son, en tercia y sexta, doce maravedís, y en misa diez maravedís, y en vísperas ocho maravedís, y en las completas de la cuaresma la advinaria de los señores correctores, con que no exceda todo el año de los treinta ducados y las penas dichas pagadas o no pagadas, o graciosamente remitidas. Esta escritura se ha de cumplir en todo acontecimiento sin ninguna causa ni excusa que baste, salvo muerte. Y para que lo cumpliéremos por ser como es enútil y aumento del dicho Lázaro de la Calle, a cuya prueba y justificación relebamos a la dicha iglesia y su fábrica y renunciamos toda excepción de prueba y leyes que obliguen a ello; damos e otorgamos poder cumplido a las justicias a quien conforme a derecho y además debemos, recibimos la presente por sentencia definitiva de juez competente, pasada en cosa juzgada, renunciamos todas leyes de fuero y derecho de nuestro favor y la que prohíbe la general renunciación de ellas, y otorgamos la presente en conformidad de lo dicho. Yo el dicho Lázaro de la Calle, por ser mayor de veinte y cinco años, ante el presente escribano y notario en la civdad de León, a veitiocho días del mes de abril de mil seiscientos veinte y cuatro años, siendo presente por testigos Mateo González, Luis de Robles y Gregorio Lobo, vecinos y estantes en la dicha civdad, y los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco, lo firmaron:

Sebastián López Martínez; don Juan de Mendoza; Pedro Díaz de la Peña; Lázaro de la Calle; ante mí Victorio Vázquez.»

(Archivo catedral, Capilla musical, n.º 3724.)

IV. — El Organista Antonio de Torres Barrientos. Carta al cabildo. Año 1634

«Antonio de Torres, organista de esta santa iglesia, menor criado que a vuestra señoría ha servido, digo, que el mes de abril pasado de este año, me hizo vuestra señoría merced de prestarme cincuenta ducados para ir a dar la profesión a mi hija, y el hábito de religioso a mi hijo, de lo que doy a vuestra señoría infinitas gracias, pues si por vuestra señoría no fuera, no podía hacer lo uno ni lo otro; pero en estos actos fue fuerza empeñarme, como en una enfermedad que a mi mujer ha que la sigue año y medio, como a mí el plazo de la paga de los dichos cincuenta ducados, que por ser la deuda gruesa y pagada en tan breve espacio de tiempo, como en estos tres meses de octubre, noviembre y diciembre, me descompone para la provisión y sustento de mi casa; pues con esta deuda y otras, no vengo a tener en mi plana cosa alguna, por lo cual a vuestra señoría

suplico se me perdone la mitad, que la otra la pagaré en los dichos tres meses, quedando de nuevo agradecido, como obliga el servicio de vuestra señoría, cuya vida el cielo aumente como este su menor criado desea.

Antonio Torres Barrientos.»
(Archivo catedral, Capilla musical, n.º 3739.)

Índice alfabético de los Maestros de capilla, organistas y cantores que ejercieron su oficio en la catedral de León durante el siglo XVII

Aguado, Pedro. Racionero-cantor.
Caldera, Francisco. organista.
Calle, Lázaro de la. Tiple.
Cárdenas. Tiple.
Díaz de la peña, Pedro. Ministril.
Gómez Camargo, Miguel. Maestro de capilla.
Ibañez. Tenor.
León, Joseph. Tiple.
Manrioue, Pedro. Maestro de capilla.
Medina. Contralto.
Pérez, Antonio. Maestro de capilla.
Pérez Roldán, Juan. Maestro de capilla.
Román, Joseph. Organista.
Ruiz de Robledo, Juan. Maestro de capilla.
Tercero, Lucas. Maestro de capilla.
Torres, Antonio. Organista.
Vidal, Luis. Arpista.
Villagómez. Organista.

La estética musical de Juan Maragall (1860-1911)

Por Miguel QUEROL

La personalidad de Maragall ha sido estudiada desde los más distintos puntos de vista. A los estudios introductorios de los veinticuatro volúmenes de sus obras completas llevados a cabo por especialistas de los temas allí tratados y a los trabajos escritos sobre nuestro poeta hasta la fecha han venido a sumarse muchos otros con motivo del I Centenario de su nacimiento. Pero en un escritor tan extenso y al mismo tiempo tan sugestivo en la variedad de las materias tratadas, siempre se hallan temas inéditos o apenas rozados por la pluma de los eruditos. Uno de estos temas es el que se refiere a las ideas que Maragall tenía acerca de la música.

Maragall fue un poeta extremadamente sensible a la música, y en las páginas que escribió acerca de temas musicales mostró tener una visión del arte de los sonidos más elevada y más conforme a la estética musical que ningún otro escritor de su tiempo, y una penetración más fina que la de los críticos musicales. Aunque poeta, las ideas estéticas de Maragall son más importantes para la Estética propiamente dicha que para la Teoría del Arte. Ello se debe a que Maragall contempla siempre la belleza y estudia sus problemas no como artista creador de objetos bellos, sino como hombre contemplador de la belleza de los mismos. Por ello sus ideas traspasan con frecuencia las fronteras de esta provincia de la belleza que es el Arte y alcanzan la categoría universal propia de los juicios estéticos. Aunque trate de un arte en particular, su visión es tan profunda, que no hace Teoría del Arte, sino Filosofía del Arte, distinción que conviene no olvidar.

Maragall tenía algunos conocimientos de piano, los suficientes para poder ejecutar y saborear, a su manera, las sonatas de Mozart y Beethoven. Tradujo al catalán, adaptándolas a la música, canciones y coros de César Franck, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Franz Otto, Beethoven y Bach. Hizo también la versión catalana de *Tristan i Isolda*, de Wagner, y la de *Hänsel und Gretel*, de Humperdinck, en colaboración con A. Ribera. Esta experiencia de traductor de textos adaptados a la música le fue muy útil para enjuiciar las relaciones entre la poesía y la música, como veremos más adelante. Los principales temas musicales

sobre que versan sus ideas esparcidas en diversos artículos y conferencias podemos concretarlos en los siguientes : I, El Teatro y el Drama musical. Mozart y Wagner. II, La Danza. III, La música pura. Relaciones entre la poesía y la música. IV, La sonata de Beethoven.

I. — El Teatro y el Drama musical. Mozart y Wagner

El concepto que Maragall tiene acerca del teatro en general se halla principalmente en su escrito *Elogio del teatro*.[1] A diferencia de tantos teóricos que ven en el teatro, y especialmente en el drama musical, la sublimación hermanada de todas las artes,[2] Maragall considera el teatro como un arte inferior al que califica de «confuso», «grosero» y «de brocha gorda». La razón que da para calificarlo así es porque en el teatro el interés primario radica en la acción, mientras que la belleza está en la forma pura; el teatro como arte responde a la necesidad de una multitud incapaz de percibir las formas puras de la belleza artística.[3] El hecho de que a una obra de teatro se le aplique música no redime el arte teatral de su confusionismo estéticamente impuro. Los partidarios del teatro como cima sublime donde se dan un abrazo todas las artes consideran como ideal el drama lírico wagneriano. En él, dice F. Challaye, «la música se dirige al corazón por medio del oído y expresa más perfectamente que ningún otro arte la vida sentimental; la poesía se dirige al espíritu y es singularmente apropiada para expresar la vida interior; el arte del gesto se dirige a los ojos y expresa la vida activa». El drama wagneriano puede sumir al oyente-espectador en un verdadero «éxtasis hecho de voluptuosidad y de conocimiento», según la frase de Baudelaire.[4] Este admirativo entusiasmo por el drama lírico wagneriano es el que predominaba en Barcelona, donde la Associació Wagneriana había creado un clima de entusiasmo en favor de Wagner, sólo tal vez comparable al que se respiraba en el mismo Beyruth. Por ello es más de admirar la independencia de juicio de Maragall frente al drama wagneriano. Su conferencia, *El drama musical de Mozart*,[5] leída en dicha Associació Wagneriana, debió hacer el efecto de una bomba. La complicada máquina de la ópera wagneriana donde los motivos

1. J. Maragall, *Obres completes*, 1.ª ed. en un solo volumen (Barcelona, 1947). Para mayor facilidad del lector citamos siempre según esta edición.
2. Cf. F. Challaye, *Estética*, trad. E. Huidobro (Barcelona, 1935).
3. «El teatro — dice — está más cerca del caos, de la acción y de la multitud amorfa.» En el teatro «esto es lo que la multitud gustará más de ver representado : su sentido artístico de humanidad inferior, que no es bastante fino para interesarse por la forma pura, pide la representación de una realidad inferior como aquélla, y a esta demanda responde un arte confuso... un arte poderoso y grosero, de brocha gorda : este arte es el teatro... El teatro es esencialmente una convención artística, representando una acción humana para la humanidad inferior, que es la multitud que trata de reconocerse artísticamente en ella su interés primario, la acción. Es pues, el arte primario, el arte antes de las artes puras, que son contemplación, grado también de acción, pero, más espiritual, más alta».
4. F. Challaye, *ob. cit.*, págs. 132-135.
5. *Obres completes*, págs. 678-685.

musicales quieren representar o simbolizar personajes y cosas bien determinadas y concretas aparece a Maragall como un atentado a la nisma esencia de la música. «A mi, — dice — qualsevulla obra musical de seguida em pren una consistència per si : em sembla un organisme que viu per si tot sol, independentment de tot propòsit o significat. Si em diuen que allò representa una batalla o una tempestat, em sembla que me l'esclavitzen, aquella obra; em sembla com si tanquessin l'ocell dintre de la gàbia : la meva fruïció artística n'és fortament pertorbada, la percepció enterbolida i l'obra se'm torna impura. És clar que llavors m'hi apareixeran potser altres perfeccions de correspondència que jo no hi veia, però aquestes seran sols estimades per les meves facultats reflexives, i el plaer estètic pur, el sentit musical en valdrà de menys».[6] En el drama musical afirma Maragall que el drama está y consiste en la música, no en la escenografía ni siquiera en las palabras del libreto : «aquest és per a mi el pregon sentit de la denominació de drama musical; és a dir, que el drama naix en la música i consisteix essencialment en ella, i la plasticitat escènica és sols la condensació meravellosa de la potentíssima atmosfera musical..., encara que, naturalment, la comprensió literal de cada paraula dels personatges pot interessar i sostenir la seva atenció; jo ara crec (encara que abans hagués cregut altra cosa) que aquesta intelligència verbal és molt menys necessària del que Wagner mateix potser pensava per al total efecte artístic de la seva obra... Si ell hagués estat més gran músic, potser hauria fet menys cas del teatre».[7]

Así, pues, el drama wagneriano no satisfacía al alma musical de Maragall;[8] en cambio, exalta el drama musical de Mozart, a quien Wagner criticaba, y con razón, su ligereza en elegir los libretos para sus óperas. Pero es que para Mozart el libreto estaba lejos de tener la importancia substantiva que tenía para Wagner. Para Mozart el libreto era sólo un pretexto para hacer sonar una música que a veces estaba ya creada antes de conocer el texto con el cual sería cantada. Por ello Maragall se maravilla de que sobre un libro de tan escaso mérito literario como el *Don Juan*, de Da Ponte, haya podido crear Mozart una música tan elevada y pura, y exclama : «Com de tal confusió tanta puresa? O, música!, art meravellosa, honrem ton gran triomf!, que no és prou meravella per a tu que en alçar-te lliure del sentit humà t'acostis més al cel infinit que cap altra de tes germanes, sinó que fins presonera t'emportis la presó cap a l'altura i la transformis en llibertat, inundant-la d'alegria!»

6. Otros importantes textos de Maragall en este sentido los citamos en el apartado de «La música pura.»

7. De parecida manera opinaba Schopenhauer, el cual escribió estas fuertes palabras acerca de la ópera: «En cuanto al compositor, no debe olvidar nunca que la ópera será siempre una invención contraria a la música, una concesión hecha al gusto de aquellos que no son músicos». Citado por A. Fauconnet en *L'Esthétique de Schopenhauer* (París, 1913).

8. Otras dos grandes figuras del renacimiento catalán contrarias a la estética wagneriana fueron el obispo Torras y Bages y Luis Millet. (Cf. M. Querol, *La Escuela Estética Catalana*, Madrid, 1953, págs. 41 y 128, y *La Estética de Wagner juzgada por el Dr. Torras y Bages*, en «Diario de Barcelona», 21-II-1950.

Más aún, la baja calidad del libreto de Da Ponte es precisamente lo que le ha hecho comprender el mérito de la música de Mozart por cima de toda tendencia y escuela.[9]

Para Maragall el milagro de la transfiguración de la palabra por la música no se encuentra en el drama wagneriano, sino en Mozart.[10] Para nuestro poeta la música del drama mozartiano es una música pura, a pesar de las impurezas inherentes al complejo escénico, y como música pura encarna «la aparición espontánea del ser a través de la forma».[11]

De todo lo que antecede el lector podría sacar la consecuencia de que Maragall fue poco menos que un antiwagneriano, pero no es así. El traductor de *Tristan i Isolda* fue un gran admirador de la música de Wagner, pero al margen de la circunstancia escénica, que es precisamente lo que entusiasmaba a todos los demás. También la música wagneriana tenía para nuestro poeta un sentido completo en sí misma al margen de la escena para la cual había sido creada. En consecuencia, afirma que la música wagneriana es también gustada en los conciertos, aunque uno no sepa nada del argumento ni se cante una sola palabra, porque tiene en sí misma la fuerza de la idealización. Pero si se canta, debe ser en alemán, aunque el auditorio no entienda esta lengua, porque así cantada la música conserva todo el sentido original que su autor le dio, sentido que en última instancia es siempre puro sentido musical, aunque para nacer se haya valido y apoyado en las palabras.

En su artículo *Una mala inteligencia*,[12] Maragall censura el hecho de cantar los dramas wagnerianos en italiano, como un desacato contra la misma música de Wagner. «Los cantantes italianos — dice — por temperamento y por escuela, *son cantantes* ante todo: no declaman, cantan, lo cual quiere decir que dan principal importancia a la melodía y se preocupan relativamente poco de lo que dicen; y aunque se preocupen, su escuela de canto, sus facultades vocales en ella educadas, resisten a la declamación; y así, ni aun los espectadores que saben el italiano les entienden, sino palabras o frases aisladas.» Tampoco sirve, según Maragall, leer de antemano un resumen del argumento de la obra, puesto que la música va comentando el libro palabra por palabra y para Wagner la música es sólo un medio de intensificar la expresión del drama contenido en el libro. «Wagner en sus dramas musicales quiere que cada palabra produzca su efecto y cada nota el suyo en relación con la palabra que acentúa.» Naturalmente, pues, se presenta el problema de cómo puede disfrutar de las creaciones wagnerianas un público que no entiende el alemán.

9. «Després, pensant en el libre de Da Ponte així transfigurat, he cregut comprendre què era el drama musical per damunt de tota escola i la gran llibertat amb què la bellesa es mou en les coses d'aquest món.»

10. «Mes l'exemple característic de la transfiguració que us he dit de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo..., sinó en el *Don Joan* de Mozart.»

11. «Això és el que jo trobo tot en tot en el *Don Joan*: que fa alegria, l'alegria santa de l'aparició espontània del ser a través de la forma; l'alegria de l'harmonia interior de les coses sobtadament revelades, l'alegria de a través de tot veure-hi bellesa».

12. *Obres completes*, págs. 881-83.

El estudio de este problema dio origen a su otro artículo *Wagner fuera de Alemania.*[13] En él considera las ventajas e inconvenientes que ofrecen los dos caminos posibles para que un público no alemán pueda conocer el arte wagneriano. El primero de esos caminos es que la obra sea cantada toda en alemán y por artistas alemanes, siguiendo el público el sentido del drama mediante una traducción en su propia lengua. Este camino tiene el inconveniente de que uno «ha de estar leyendo durante toda la representación y por consiguiente no puede tener la vista fija en las tablas, y al teatro se va a ver y a oir al mismo tiempo; apartarse de ello es destruir la esencia del arte teatral». Pero, por otra parte, tiene la ventaja de que «los personajes expresan la inspiración del autor en su unidad prosódico-musical y el público sabe lo que dicen y se entera de lo que pasa». El segundo camino consiste en hacer cantar la obra traducida al idioma del público, el cual así puede tener la vista fija en la escena y entender al mismo tiempo qué es lo que allí pasa. «Este medio, dice Maragall, parece a primera vista más ventajoso que el primero, pero no es así : el drama musical de Wagner no sufre traducción, porque en la mente del autor y en su obra el texto musical y el literario están compenetrados de tal suerte, que la melodía no es más que una intensificación de la prosodia alemana, y una lengua que no sea ésta en vano se sutiliza y contorsiona para adaptarse al texto musical.» Maragall, que, como dijimos, tradujo *Tristan i Isolda* al catalán, experimentó personalmente lo difícil y hasta lo imposible de una traducción de Wagner para ser cantada en otra lengua. En un autor como Wagner — dice —, que da importancia esencial al sentido de cada palabra en cuanto se corresponde con la idea musical, «resulta muy expuesto a un sacrilegio artístico, aun tratándose de una sola palabra». En resumen, — concluye Maragall —, que «el sistema de la traducción es peor que el otro para la comprensión de las obras wagnerianas. Además del hecho lingüístico, otra razón por la que es difícil traducir a Wagner es que su teatro no es universal, sino esencialmente alemán. «Si Wagner se propuso hacer o creyó haber hecho un teatro universal, nosotros opinamos que se equivocó, pues sus obras, muchas ya por su asunto y todas por el modo de desarrollarlas y por la naturaleza del drama lírico, que está dominado por la prosodia del lenguaje en que se produce, son esencialmente alemanas. Wagner es un gran maestro alemán, y su teatro, un teatro alemán».

De los razonamientos que preceden Maragall saca la consecuencia de que, en lugar de traducir a Wagner, cada nación debe procurar tener su propio Wagner y crear su propio teatro nacional. En España fue Pedrell quien imitó a Wagner e intentó crear un teatro nacional con *Els Pirineus,* pero desgraciadamente Pedrell no tenía el genio de Wagner, ni tampoco lo tuvo el autor del libreto de *Els Pirineus,* a pesar de ser el renombrado drama-

13. *Obres completes,* págs. 883-84.

turgo Víctor Balaguer. Cuando *Els Pirineus* se estrenaron, críticos españoles y extranjeros saludaron en «*Los Pirineos* de Pedrell y Balaguer la aparición del moderno drama musical español». Pero Maragall, que tanta veneración y admiración sentía por Pedrell, tuvo que reconocer con hondo pesar que este drama no representaba nacionalidad alguna, ni española, ni catalana, ni francesa; en todo caso se la podría considerar como «una ideal nacionalidad pirenaica». Pero los Pirineos nunca han constituido una nación determinada.[14] Maragall escribió el libreto de *El Comte Arnau*, puesto también en música por Pedrell, y con este motivo sostuvo relaciones personales y epistolares con el gran musicólogo. De las doce cartas que conocemos escritas por nuestro poeta a Pedrell solamente la segunda interesa a nuestro trabajo, y hablaremos de ella al tratar de las relaciones entre la poesía y la música.

Como complemento de las ideas maragallianas sobre el teatro lírico recordemos también que se ocupó en una ocasión del género chico, o sea, la zarzuela. Las pocas líneas que sobre ella escribió están llenas de indignación y desprecio por este género teatral tan gustado por la mayoría de los españoles. «En este dulce país — dice — tan verde y suavemente amontañado, ese tristísimo género chico, hijo de aridez y de funesto ensimismamiento, es una horrible profanación.., ¡Género chico, género grande de muerte!... licor mortal... licor de decadencia. Sabe a algo que se acaba; y esto para un pueblo que, como el nuestro, empieza.»[15] Esta acerba crítica de este género lírico que cuenta entre sus cultivadores nombres tan ilustres como Barbieri, Bretón, Chapí y tantos otros, aunque algo exagerada, son muchos los que sienten como Maragall. Creemos que es cuestión de educación. Pero ciertamente Maragall fue un profeta cuando en este artículo,[16] con fecha del 12 de septiembre de 1905, escribió que el género chico «sabe a algo que se acaba». Debemos reconocer que hoy día la zarzuela está verdaderamente muerta y acabada, y que si algún día resucita tendrá que ser con una alma y una estética diferentes de las zarzuelas que conoció Maragall y que todos conocemos.

II. — La danza

Si el teatro es para Maragall un arte completamente convencional, la danza, por el contrario, es la manifestación primera y más espontánea del arte, el origen de todo arte y la traducción exterior más pura de la experiencia estética. El hombre danzó cuando se dio cuenta de la belleza del universo y de la vida universal, y sintió en su interior el

14. Véase el artículo *El Nacionalismo de «Los Pirineos»*, *Obres completes*, págs. 938-39.
15. Maragall escribió estas palabras después de asistir a la representación de una zarzuela cuyo título no menciona. Tampoco menciona el nombre del teatro; de haber consignado este dato, tal vez hubiese sido posible, puesto que sabemos la fecha, averiguar cuál fue la obra representada.
16. *La sardana y el género chico*, *Obres completes*, págs. 1435-37.

gozo producido por tal contemplación que, por ser la primera vez, revestía todas las características de una sorprendente revelación. Este gozo fue tan intenso que le impulsó a moverse rítmicamente, pues sólo así podía representar la contemplación de la vida que sentía en sí mismo. Para Maragall la mujer danzando es el mayor deleite artístico que podamos encontrar, porque en la danza la mujer aparece como compendio de la creación. En todo el texto del *Elogio de la danza*[17] no hay desperdicio y sería difícil encontrar en ningún otro autor palabras más elevadas acerca de la misma. Solamente en la Introducción de la *Historia Universal de la Danza* (Buenos Aires, 1944), de C. Sachs, hemos encontrado algunos conceptos parecidos.[18] Sin duda alguna, de haber conocido este musicólogo el texto de Maragall hubiese citado por lo menos algunas frases de los fragmentos siguientes : «En la danza está toda la representación de la vida generando todo el arte en peso. ¿No veis en ella el esfuerzo con amor que es principio de la vida y la acción rítmica con que ésta se manifiesta?... Parece que el primer impulso de expansión artística del hombre debió ser la danza : que en su primera percepción de la belleza del mundo (de Dios revelándose en la forma de las cosas) sintió el hombre agitarse dentro de sí todo el misterio de la vida, y no pudiendo contenerlo inmóvil — por sentir que la vida es movimiento — quiso representarlo todo por sí, como superior compendio que se sintió ser de la vida; quiso representarlo, pues, humanamente, hacerlo arte; e instintivamente alzó la cabeza, abrió los brazos, movió los pies y todo el cuerpo al compás del ritmo sentido dentro de sí, y danzó y cantó en palabras la alegría de aquella revelación primera. Y fue entonces la primera música y la primera poesía y la primera estatua y pintura y el nacimiento de toda forma artística... En la mujer danzando encontramos el mayor deleite artístico, por que ella nos representa entonces el compendio de la creación : el esfuerzo creador con su ritmo; nos da la forma reveladora del supremo grado espiritual que la tierra ha logrado humanizándose, y nos la presenta apta para que el amor la perpetúe hacia un infinito más allá de perfección». Maragall termina su Elogio diciendo : «En la danza encontramos el principio y el fin de todas las artes».

Del examen de estos pasajes aparece claramente que Maragall veía la danza como algo trascendental en la vida humana, no como un puro pasatiempo. En cuanto a danzas particulares, solamente se ocupó de la sardana, a la que atribuye también trascendentalidad social como auténtica expresión del alma geográfica y humana del pueblo catalán. *La sardana* es también el título de una de sus poesías en la que describe el simbolismo social representado por ciertos detalles coreográficos de dicha danza.

17. *Obres completes*, págs. 837-38.

18. Citamos, como ejemplo, los conceptos siguientes que el lector podrá observar contenidos en el texto de Maragall : «La danza es la madre de las artes... Los diseños rítmicos del movimiento..., la representación animada de un mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo mediante la danza... Cautivado y presa de la fascinación, rompe las cadenas que lo atan a la tierra y trémulo siente hallarse en consonancia con la armonía universal...; en esencia la danza es simplemente la vida en un nivel superior».

III. — La música pura. Relaciones entre la poesía y la música

Maragall estaba predispuesto por naturaleza a percibir la belleza musical sin concomitancias extrínsecas a la música misma. Refiere que a los dieciocho años de edad, cuando oyó por vez primera el *Don Juan* de Mozart, ya mientras andaba por los pasillos del teatro para ocupar su localidad y escuchar la obertura se dio cuenta de que aquella música era un ser con vida propia : «aquella música tot just sentida em semblà de seguit un ser viu, quelcom que es movia i fressejava per si sol allí dintre la sala». Esta idea de la música como ser vivo que se mueve por sí solo implica ya el concepto de música pura. Pero tiene otros textos mucho más explícitos. Uno de ellos es una declaración formal de lo que él entiende por música pura : «I així jo em creuria que a una naturalesa essencialment musical, la veritable música, el que més li escau és la música pura, sense paraules, sense objecte concret de representació, sense altre impuls que la necessitat d'expressió d'un estat d'ànim intraduïble de cap altra manera, d'un sentiment essencialment musical». A diferencia de las otras artes que nos gustan más cuando conocemos mejor lo que representan — dice el poeta —, «la música és un art molt misteriosa que toca de dret a l'ànima i no es correspon amb res més que amb el sentit de la bellesa que l'ha creada». El texto ya citado en la pág. 3 de este artículo es otra valiosa explicación de lo que Maragall entiende por música pura. Los músicos puros por excelencia son, para él, Mozart, de quien ya hemos hablado, y Bach. De éste escribe: «Per això plau sobretot al sentit musical la gran puresa de Bach, qui sembla redimir l'ànima de tota contingència, i fins i tot quan en sos corals canta en paraules, sembla que aquestes es vaporitzin en la santa harmonia de les notes que s'alcen a regnar solitàries en l'altura».[11]

Si comparamos estos textos con los de los especialistas en estética musical, veremos como la ideología de Maragall concuerda con ellos.[20] Solamente un matiz hay en el segundo de los pasajes mencionados que los estéticos más rigurosos tampoco lo admiten : es el matiz expresado por las palabras «sense altre impuls que la necessitat d'expressió d'un estat d'ànim». Para la mayor parte de los músicos y estetas modernos una música absolutamente pura tiene que vivir alejada no solamente de toda representación de objetos concretos, sino también de todo contenido y expresión de tipo psicológico y de la vida sentimental; hoy día música pura es sinónimo de música objetiva, es decir, fundada única y exclusivamente en los sonidos y la idea artística que rige a éstos en cada obra, en una palabra : una música «deshumanizada». No obstante, hay compositores como A. Copland que defienden y justifican la creación musical principalmente como una necesidad de autoex-

19. *El drama musical de Mozart.*
20. Cf. Ch. Lalo, *Sur la musique pure et impure: Bach et Gounod*, en «Revue Musicale», septembre 1946.

presión.[21] Maragall, una de cuyas notas fundamentales de su estética general es su profundo sentimiento humano, constante y presente siempre en todos los escritos, jamás admitiría un arte musical deshumanizado. Basta leer su artículo sobre *La sonata de Beethoven* para convencerse de su posición personal a este respecto.

En cuanto a las relaciones de la música con las demás artes[22], Maragall, poeta, da la supremacia a la música. En el texto citado con ocasión del libro de Da Ponte, dice que la música se acerca más al cielo infinito que ninguna otra de sus hermanas. La razón — dice Maragall — es que en la pintura nuestra emoción aumenta cuando conocemos lo que representa y sabemos su correspondencia real; la poesía nos emociona por su relación con la idea, pero la música va derecha al alma y no se corresponde más que con el sentido de la belleza que la ha creado, o en otras palabras : la música no es una representación del ser, sino una presentación directa del ser mismo.

Maragall reflexiona sobre la naturaleza de la emoción poética y de la musical y señala sus semejanzas y diferencias. Encuentra que los dos se asemejan en que, generadas ambas en el ritmo de la eternidad, manifiestan el rastro de su origen, de manera que la poesía parece un comienzo de música y la música un comienzo de poesía.[23] Pero ambas se diferencian en que «L'emoció poètica cerca l'expressió en la paraula, representadora, imatjada per la idea, mentre que el senzill so musical no porta imatges, està més prop de la puresa del ser». Nuestro poeta comprueba y reitera la afirmación de que, cuando la poesía y la música se juntan, lo que más interesa a los que escuchan es la música. Parece como si el músico sólo buscase en la poesía el sentimiento inicial que la ha inspirado; después se preocupa ya poco de ella y da al sentimiento un desarrollo propiamente musical. Tal vez por esa razón, piensa Maragall, cuando una poesía es acabada y definitiva en sí misma, se resiste a la inspiración del músico. Debe ser por eso, añade, que los músicos han huido instintivamente de poner música a los más elevados versos de la Divina Comedia, y los que se han atrevido con los dramas de Shakespeare han salido mal parados de la empresa. La comprobación de este hecho que los musicólogos vemos confirmado a cada paso en el estudio de los cancioneros musicales hace decir a Maragall que «la situación de inferioridad de la poesía en unión con la música parece ser una especie de ley de estética artística».[24]

21. Véase su obra *Music and imagination*, Cambridge, 1953, cap. III, y M. Querol, *La creación artística y lo humano en el arte*, en «Revista de ideas Estéticas» (Madrid, 1960), n.º 69.

22. Todos los conceptos y textos de este apartado pertenecen a *El drama musical de Mozart*, su escrito más importante para la estética musical.

23. «L'emoció poètica i la musical s'assemblen en què, generades ambdues en el ritme de l'eternitat, en duen l'emprempta originària, i així la poesia sembla un començament de música i la música un començament de poesia.»

24. «I aquesta mateixa abdicació tan freqüent acaba de fer semblar que (salvant el que hi hauria a meditar sobre el cant litúrgic i la cançó popular) la situació d'inferioritat de la poesia en la seva unió amb la música sia una mena de llei d'estètica artística.»

Estas mismas ideas expone en su carta segunda a Pedrell. Éste le había enviado el libro de su ópera *La Celestina*, arreglado por el mismo músico, y le pide a Maragall su parecer. El poeta le responde que, a su juicio, *La Celestina* es «obra muy poco adecuada al objeto de usted, como faltada de ambiente musical... Por esto tuve siempre por temeridad el musicar el teatro de Shakespeare, por ejemplo, como demasiado humano, demasiado concreto, demasiado de relieve para consentir idealización musical, salvo, quizás, *Romeo y Julieta, El sueño de una noche de verano* y alguna otra; y me parecía que tal temeridad había sido siempre pagada con el infortunio de la obra musical : nunca la cavilación de Hamlet, ni los celos de Otelo, ni la ambición de Macbeth han sido, a mi entender, medianamente musicados, porque no podían serlo, por ser demasiado de carne y hueso. Y esto mismo pensé de *La Celestina*, la cual, además, con todo el teatro castellano que la siguió, está, en su gran fondo de humanidad, plagada de conceptismo, que es la antítesis de la simplicidad ideal en que la música necesita ser engendrada».

Cuan grande sea el mérito de Maragall, poeta, por haber visto y expresado con tanta claridad los conceptos expuestos acerca de las relaciones entre la poesía y la música, lo podrá apreciar el lector si consulta el volumen *Musique et Poesie au XVIe siècle* (París, 1954), especialmente la *Discussion générale*, págs. 346-360.

IV. — La Sonata de Beethoven[25]

En este artículo Maragall se muestra entusiasta partidario de la Estética psicologista, y sus ideas participan de las teorías de T. Lipps sobre el ritmo musical, así como de la filosofía estética de Schiller. El elogio que hace de la sonata beethoveniana es decisivo y atribuye a ésta la principal prerrogativa que Schiller dice ser el fruto de la cultura y experiencia estéticas en general : la libertad. Pero hay al mismo tiempo una diferencia substancial con las doctrinas de Schiller. Éste, para explicar como la libertad humana se logra mediante el arte y la experiencia estética, inventó la teoría del arte como juego; por consiguiente, niega al arte toda trascendencia, tanto en el terreno de la voluntad como en el del conocimiento.[26] En cambio Maragall nos presenta la sonata de Beethoven como un guía y consejero para cualquier circunstancia en que se pueda encontrar nuestro ánimo, como una fuerza moral que nos ayudará a triunfar en nuestros momentos difíciles y también como un medio de aumentar nuestro conocimiento acerca del alma humana, de nosotros mismos y

25. *Obres completes*, págs. 1448-50.
26. Cf. *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, trad. del alemán por M. García Morente (Madrid, 1920), especialmente la *Carta XXI*.

del Universo. «Si queréis saber lo que es hombre — dice —, acudid a una sonata de Beethoven, porque en ella es patente el ritmo de vuestra vida, que es el ritmo mismo de toda la Naturaleza y el ritmo del alma. Si queréis comunicar un sentido universal a vuestros actos, si queréis resolver con serenidad digna de hombres vuestras tribulaciones, si queréis orientaros en el torbellino de los movimientos sociales, acudid a una sonata de Beethoven. Os será más que consejo de amigos, que ciencia de sabios, que espada de justicia y armadura reluciente, porque os sentiréis hermanos de las grandes fuerzas naturales y a más con libre albedrío de hombres... La sonata de Beethoven... es el eterno dolor redimido.»

Maragall se extiende parafraseando los conceptos básicos de la psicología contenida en la sonata beethoveniana : dolor, lucha, fatalidad, esperanza, triunfo, liberación final. «El canto... es *flor de fatalidad y de libertad* a la vez». La fatalidad — entiéndase por tal las fuerzas ciegas de la naturaleza, los acontecimientos inevitables — produce el dolor en el alma, pero por la alegría del triunfo «vuelve libre a la paz del Criador. Es el tercer tiempo del ritmo universal, es la sonata de Beethoven que concluye en himno de redención del dolor, de la fatalidad». Maragall insiste en que estos sus asertos no son fantasías, e invita al lector a que examine sus propios sentimientos y verá como tiene razón. Le dice, además, que esta ciencia de la vida no la aprenderá en los libros ni en la soledad, sino en Beethoven. «Oíd, oíd en todo la sonata de Beethoven»... Propugna a ésta como guía en las pasiones: «ésta es la sonata de Beethoven, la pasión iluminando el conocimiento, *la fatalidad reducida a libertad aumentada,* el *ritmo necesario de la vida hecho melodía libre* del hombre y armonioso canto. Es el hombre que vuelve a Dios». Los más variados sentimientos del hombre y la manifestación exterior de estos sentimientos encuentran su expresión en la sonata de Beethoven : «debajo las más varias palpitaciones exteriores hay una eterna palpitación, alma de todas, y de ésta he querido hablaros : es ella que palpita en el ritmo vario y uno de la sonata de Beethoven». En *El drama musical de Mozart* escribe también semejantes conceptos. «En les simfonies de Beethoven se us revela l'essència de la vida d'una manera quasi directa que, sense donar-vos-en cap representació imatjada, les conté totes». Ningún comentario mejor a estas palabras que las siguientes de T. Lipps, hablando de este significado psicológico del ritmo musical. Para este autor la marcha del movimiento musical es al mismo tiempo «una acción interior...; esta acción se realiza en los sonidos... Por consiguiente, encontramos en los sonidos pasión y calma, deseo y paz, dicha y pesar, voluntad o voliciones serias y caprichos juguetones, lucha y reconciliación. Encontramos en ellos un yo ideal propio, que nos habla en los sonidos y en sus resonancias y series, y que se expresa en ellos. Este yo soy yo mismo, a saber, el yo proyectado en los sonidos; no es un yo meramente representado, sino un yo real, es decir, que vive positivamente, un yo que en los conjuntos sonoros sucesivamente nacientes y constructivos vive una historia propia

interior que tiene su clave. En esta historia interior consiste la esencia propia de la música».[27]

En los conceptos expresados por las palabras puestas en cursiva en la página anterior, es donde se expresa su concordancia con Schiller, cuyas son las palabras siguientes: «El hombre, en el estado físico, se halla bajo el dominio de la Naturaleza; despréndese de este poder en el estado estético».[28]

Maragall, que, en su *Elogio de la poesía*,[29] analizó con tanta sutilidad y maestría el complejo de la experiencia estética distinguiendo en ella el momento propiamente estético del momento religioso, filosófico, científico, moral y sociológico, para concluir una vez más que el arte debe ser lo más puro posible, parece que no puede concebir una música intrascendente en el orden moral. En el artículo *La música y el alma*,[30] después de hacer una recensión sintética de la carta pastoral del doctor Torras y Bages, titulada *La música educadora del sentiment*, dice : «La lectura de estos conceptos ha vuelto a despertar en nosotros la idea de la misteriosa moralidad de la música». Maragall, pues, piensa que la música tiene un poder moralizante, poder que no atribuye a ninguna otra de las artes y que se hace sentir tanto en el individuo como en la sociedad. Maragall examina la importancia que la música tiene para la educación del hombre, y lamenta que «la lección de música para los niños se considera de *adorno*». Y todavía va más allá. Dice que la elevación de la conducta del hombre guarda relación con la clase de música que prefiere. «Compárese el hombre que en sus expansiones gusta tararear *género chico*, con el que se entretiene en recordar en el piano con un dedo, si de otro modo no sabe, las cuatro notas que contienen un tema musical del *género grande*, y en el fondo de unos y otros se encontrará algo muy diferente que trascenderá a elevación de su conducta, sea cual fuere la esfera social en que cada uno respectivamente viva. De modo que cabría torcer el conocido adagio en esta forma : Dime qué música te gusta y te diré quién eres».

El poeta aprovecha esta ocasión para insistir en que los pueblos han de vigilar el gusto y la educación musicales y no han de aceptar más que aquella música que les ayude a la elevación de su propio genio. La carta del Obispo de Vich, por asociación de sentimientos, hace surgir en la memoria de Maragall el recuerdo del *Credo* de la misa al Papa Marcelo, de Palestrina, y dice que en «aquel colosal *Amén* que corona el gran *Credo* de Palestrina canta el Amor del Universo entero... La música es el canto del Amor de Dios correspondido». Si en las reflexiones sobre la música pura hemos visto a Maragall a la altura de los grandes estéticos, en estos conceptos que acabamos de exponer aparece con una ideología digna

27. *Los Fundamentos de la Estética*, trad. de la 3.ª ed. alemana por E. Ovejero (Madrid, 1924), Sección 5.ª, Capítulo IX.
28. *Carta XXIV*.
29. *Obres completes*, pág. 819.
30. *Obres completes*, págs. 922-24.

de las introducciones que escribieron nuestros polifonistas como prefacio a la publicación de su música religiosa.

La trascendencia social de la música está puesta también de relieve en su artículo *Als cantadors de Terrassa.*[31] Por encima del trabajo, de las riquezas y del poderío, les dice, está el canto. El canto une a ricos y pobres, nobles y plebeyos en una misma armonía. Cuando la madre canta, aunque sea en el rincón de una miserable choza, en aquel rincón entra un consuelo que desafía cualquier angustia. Cuando uno canta, se siente libre de toda necesidad, de todo temor y de toda ambición, porque el canto es el lenguaje de aquella parte inmortal de nuestro ser que no puede ser vejada por cosa alguna de este mundo.

Y para terminar esta exposición de las ideas de Maragall sobre la trascendencia moral y social de la música, recordaremos como un hecho de valor que podríamos calificar de anecdótico, pero que a la vez es muy representativo del espíritu maragalliano, la vehemente y furiosa indignación que le provocaba la música mecanizada. En su artículo *Música amb màquina*[32] toma por blanco de sus invectivas el piano de manubrio, este instrumento tan popular que hasta hace poco se paseaba por las calles de todos los pueblos y también de las ciudades españolas, y que aún hoy día encontramos, si bien más raramente. Dice nuestro poeta que «nada hay más bajo y embrutecedor que el piano de manubrio»; compara a los jóvenes mozos que lo arrastran con pájaros de mal agüero; el manubrio mortifica al enfermo que yace en su lecho, suscita la ira del trabajador intelectual y de toda persona culta, y perturba toda clase de trabajo por doquiera donde pasa. Con gran ironía Maragall exclama : «me siento todo admirado de que los altos genios de Beethoven y de Newton hayan llegado a combinarse de tan extraña manera a través de la bajeza humana». Y considerando el estrago que la música de tales artefactos hace en el pueblo sencillo, tanto en el aspecto artístico como en el moral, la indignación del poeta llega al punto de decir que cuando él oye un manubrio «lo reventaría de una patada y haría coger a los empresarios de una tal empresa y los entregaría a la justicia para que los castigase, como a los vendedores de alimentos falsificados y venenosos». Ni los mismos músicos fueron siempre tan severos como Maragall, frente a la música mecánica. Compositores como Franz Benda, C. Ph. E. Bach, Leopoldo Mozart, Beethoven y otros escribieron páginas musicales para instrumentos mecánicos.[33] La indignación de nuestro poeta queda explicada y justificada por dos claros motivos : su odio al género chico y al flamenco, que en esta ocasión califica de «exótico y embrutecedor», y que formaba una buena parte del repertorio al uso de los manubrios y su elevado concepto del arte de los sonidos que hemos visto a través de este esbozo de su estética musical.

31. *Obres completes,* págs. 677-78.
32. Íd. págs. 590-91.
33. Cf. E. Simon, *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik,* Wiesbaden, 1960.

Notas históricas de los escritores de libros corales de Málaga

Por el P. Andrés LLORDÉN, agustino

El tema que nos proponemos exponer tiene, a nuestro juicio, gran importancia, aunque hasta el presente no se ha estudiado, ni poco ni mucho, al contrario de lo que ocurre con los de otros centros, de los que hay en la actualidad estudios muy completos.

No es que tengan los libros corales de la catedral malagueña aquel valor e interés que ofrecen, por ejemplo, los del Escorial, pero no dejan de tener el suyo, y es preciso estudiarlos, pero antes también lo es dar una breve reseña, por medio de la cual vengamos al conocimiento de los artistas calígrafos que intervinieron en su confección, hasta ahora desconocidos totalmente.

No pretendemos con este modesto artículo otra cosa más que un avance o guión de lo que se puede hacer en Málaga en este aspecto. Primero conocer la actividad y el nombre de quienes los hicieron, después investigar detenidamente su valor caligráfico y su riqueza artística.

Antes de entrar en el tema, queremos dar unas breves y oportunas aclaraciones, para su mejor comprensión e inteligencia.

Sabido es que en todas las catedrales, colegiatas, monasterios e iglesias de alguna importancia, a cuyo servicio estaban dedicados cierto número de beneficiados, los actos del culto litúrgico se celebraban con gran solemnidad. La música religiosa se cultivaba en gran escala y la capilla, integrada por salmistas y cantores, muchas veces acompañada de orquesta, observaba puntualmente las reglas del canto contenidas en libros especiales, llamados genéricamente *cantorales*. Existían también los llamados kiriales, antifonarios, salmos, oraciones, libros de glorias, credos, sanctus y agnus, etc., y todo el conjunto de estos libros de canto formaban, y aún constituyen hoy, por su riqueza artística, un tesoro inapreciable, como los de Guadalupe, El Escorial, Sevilla, por no citar otros ejemplos.

Se escribían a mano por pendolistas y escritores expertos, se iluminaban y orlaban por inteligentes miniaturistas, los encuadernaban con tablas recubiertas por finas vitelas o pieles bien curtidas, y, en fin, hacían una obra maestra, bajo distintos aspectos artísticos.

Los encargados de grabar en sus hojas, todas de piel, perfectamente aderezadas y trabajadas, las letras capitales, mayúsculas o iniciales, las letras llamadas peones o minúsculas y las quebradas, se les llamaba escritores de libros, quienes estaban obligados a escribir con igualdad, limpieza y hermosura, así la letra como la música, y hacerlo todo con gran primor. A quienes se encomendaban las miniaturas y adornos, viñetas y orlas, recibían el nombre de iluminadores, de ordinario grandes artistas, buenos dibujantes y técnicos habilísimos en la aplicación del oro y colores sobre la vitela, completando de esta manera el trabajo de los escritores, hasta el extremo de hacer una verdadera obra de arte.

Después de este preámbulo, que estimamos, si no necesario, sí oportuno, concretándonos al tema propuesto, vamos a exponer brevemente las notas recogidas de algunos calígrafos o escritores de libros de coro, que intervinieron en la catedral malagueña e iglesias de la provincia.

El más antiguo, que consta en nuestros apuntes, como escritor de libros de la Santa Iglesia Catedral, es *D. Sebastián de Guevara,* ignorado hasta la fecha, como desconocidos son igualmente los que se han de citar adelante.

Trabajaba, con residencia en Málaga ya en 1537, para las iglesias de la ciudad de Antequera, como consta de una carta de pago, fechada el 21 de enero del citado año, por la cual le entregan 10 ducados en cuenta y parte de lo que «ha de haber por el libro misal que se hace para la iglesia de San Juan, que suman 3,750 maravedís».

Por otro recibo, su data en 12 de noviembre de 1537, se le abonan 20 ducados «para en cuenta y parte del pago del libro dominical capitulario, que se hizo para la iglesia de San Juan (Antequera), con los cuales tiene recibidos 30 ducados».

Una nota de 1538 nos revela el nombre de otro escritor de libros, llamado *Juan López,* que intervino con el precedente en la elaboración del citado libro dominical, por cuyo trabajo se le pagan a Juan López 5,625 maravedís y a Sebastián de Guevara 1,125, que sumaron en total 6,750.

Todavía le adeudaban a Guevara 4 ducados «de un libro que hizo para la iglesia de San Juan», que debe referirse al anterior, y hacen efectivos en 1540.

La última noticia que tenemos de este escritor lleva la fecha de 12 de enero de 1542, y refiere que poseía unas casas de morada en la calle de la Victoria, sobre las cuales pagaba, cada año, al hospital de las bubas, 500 maravedís de censo, redimideros por 5,000 maravedís, y ahora impone un nuevo censo de 700.

En 1553 aparece *Juan de Gálvez,* y aunque figura con el título de escritor de libros, ignoramos su actividad en el arte. Reside en esta fecha en Málaga, pero antes había tenido su vecindad en la villa de Lucena, casado con María de Torres. La nota nos la transmite

su hijo Diego de Gálvez Bernal, en escritura de donación, que hace en favor de su hermano Francisco de Gálvez, desde el momento que recibiese el hábito de cualquier orden, pues tenía el propósito de ser religioso.[1]

En las actas capitulares del cabildo catedralicio registramos al escritor de libros *Andrés Vela*. Ya en 13 de mayo de 1587 se remite al canónigo D. Diego Fernández Romero «el concierto de ciertos libros que se hicieron y repararon para la iglesia de la ciudad de Marbella,[2] que suponemos fueron obra del citado Vela, aunque en el asiento no se especifique su nombre. Días después (25 de mayo) el cabildo dio orden a los Licenciados don Manuel de Fuentes, arcediano de Antequera, y al mencionado canónigo Fernández Romero, para que tasasen un libro de canto que había reparado Andrés Vela.[3]

La última nota que poseemos de este escritor data del 15 de mayo de 1591, según la cual los capitulares mandaron se pusieran las horas al maestro de capilla don Francisco Vázquez todo el tiempo que asistiese con Andrés Vela en la puntuación de los libros que se estaban haciendo para la Santa Iglesia catedral.[4]

Otro de los que figuran con este título es *Nicolás Fuertes*, casado con Ana de Casas, avecindado en Málaga en 1599. El propio interesado declara en un documento, que no hace relación a su oficio, la obligación que contrae por esta carta de pago de dar a Juan Dávila y Francisco González, vecinos de Antequera, 144 reales por unas partidas de azafrán que les había comprado, pero consigna simplemente que era escritor de libros.

A principios del siglo XVII hallamos otro escritor de libros, que es sin duda el más importante y cuya actividad en el arte fue prolongada y fecunda.

Trabaja desde 1606 a 1640, fechas perfectamente documentadas, como hemos de ver, y su laboriosidad se extiende no sólo a la catedral, sino también a iglesias de otros pueblos y ciudades.

La primera escritura que nos revela su nombre — *Pedro de Marañón* — es de 3 de mayo de 1606, y en ella se asienta su oficio de escritor de libros de canturía. Declara el interesado que estaba escribiendo ciertos libros de canto para las iglesias de la ciudad de Antequera, por orden y mandato del señor obispo de Málaga don Juan Alonso de Moscoso, y a buena cuenta le había entregado 50 ducados, librados en el racionero Pedro de León, mayordomo general de las fábricas del obispado.

Había recibido, además, otras cantidades anticipadas para el mismo fin, y ahora le exigen fianzas. Cumple el requisito y nombra por su fiador al librero Juan de Cea.[5]

1. Archivo de Protocolos. Escrib. de Juan Parrado.
2. Actas Capitulares, núm. 13, fol. 338.
3. Íd. íd., núm. 13, fol. 342.
4. Íd. íd., núm. 14, fol. 119v.
5. Archivo de Protocolos : Escrib. de Pedro Moreno.

Vivía el dicho año en el Postigo de San Agustín, en unas casas que tenía en arrendamiento de doña Catalina Hurtado, en precio de 20 ducados.[6]

Nuevamente en 2 de abril de 1607 otorga otra escritura de fianza y nombra a José de Luna, mercader, por fiador. Refiere, en el cuerpo del documento notarial, que estaba casado con doña Andrea Chamizo y que había contraído la obligación de escribir y enmendar los libros de canturía de la sacristía de Málaga y de las demás iglesias de su obispado, a los precios y en la forma y manera que lo tenía tratado con el señor obispo don Juan Alonso de Moscoso. Para la manufactura y adobo de ellos se le había de ir socorriendo con ciertas cantidades, y en esta ocasión recibe 300 ducados adelantados.[7]

Después de anotar el arriendo de unas casas, frente al Horno de León, por un año y precio de 27 ducados, que recibe de Antón de Moya en 24 de abril de 1608,[8] pasamos a exponer el contenido de otra escritura que tiene gran interés biográfico. En este documento de 1609 nos dice el afamado calígrafo que era natural de Husillos, en Castilla la Vieja (Palencia), hijo legítimo de Pedro de Marañón y de María Pérez, ya difuntos, vecinos que fueron de dicha villa. Refiere seguidamente, que, entre sus bienes, por muerte de su madre, quedaron unas casas, pertenecientes a él y a sus hermanos Juan, Francisco y Alonso Villarroel, hijos de la susodicha y de Juan Villarroel, su segundo marido. Ante la imposibilidad de hacer el viaje da poder a su hermano Francisco, al presente en Málaga, para que tenga y goce la parte que le pertenecía de dichas casas.[9]

El cambio frecuente de domicilio, tan en uso de la época, sin duda por la acumulación de los inmuebles en manos y propiedad de muy pocos, nos lo ponen de manifiesto otras dos escrituras, una del 13 de febrero de 1609, otra del 13 de agosto de 1612. En la primera alquila una casa, frente al Horno del Conde, collación de la Iglesia Mayor, en la calle que va a la Alcazaba, por tiempo de cuatro años, en precio de 33 ducados cada uno,[10] y en la segunda recibe de Sebastián Rodríguez de Hinestrosa otras principales en la calle de Santa Lucía, por dos años y en cada uno 30 ducados.[11]

En la reunión capitular que tuvo lugar el 26 de noviembre de 1614 el racionero Zamora leyó el traslado de un memorial que habia entregado a su señoría Pedro de Marañón, pidiendo ciertos libros para el servicio de la catedral. Tanto el señor Obispo como el cabildo acordaron que se encargase dicho escritor de hacer dos libros, uno del común y otro el propio de los santos, como lo ordenare el maestro de capilla. En la misma acta aparece el pres-

6. Archivo de Protocolos : Escrib. de Francisco Calderón.
7. Íd. de íd. : Escrib. de Pedro Moreno.
8. Íd. de íd. : Escrib. de García de Vilches.
9. Íd. de íd. : Escrib. de Alonso Benítez.
10. Íd. de íd. : Escrib. de Francisco Gómez.
11. Íd. de íd. : Escrib. de Alonso Benítez.

bítero *Alonso Agustín*, que tenía a su cargo el hacer y acabar el libro de los Himnos para la catedral.[12]

La poca actividad de Alonso Agustín en la confección de los libros encargados por el cabildo desagradó a los capitulares, como revela el acta de 17 de diciembre de 1614, pues se mandan romper los encargos que el doctor García y Pedro de León le tenían dados, de unos libros para la iglesia parroquial de Vélez. A pesar de la resolución adoptada por los capitulares, el maestro de capilla y el sochantre intercedieron por él, diciendo, con razón, que se ocupaba en hacer el libro de los Himnos para la catedral.[13]

En la sesión del 4 de febrero de 1615 presentó Pedro de Marañón una súplica en que afirmaba tenía orden del señor Obispo de hacer los libros de canturía para Vélez, y el cabildo respondió que ya se había encargado de su hechura Alonso Agustín, urgiéndole que los terminase, como le estaba mandado, y que si Marañón tenía concluidos algunos otros se acomodasen en otras iglesias, que careciesen de ellos.[14]

También el señor Obispo había encomendado a Pedro de Marañón otros libros, que no se especifican, para la iglesia de Ronda, como se dice en el acta del 15 de abril de 1615, y en ella, respetando el cabildo la determinación del prelado, acordó que el Lic. Francisco Sánchez de Aguilar y el Lic. Alonso Agustín vieran la obra, examinaran la escritura y apreciasen su valor, cuya tasación presentarían a los señores capitulares.[15]

Hemos visto, a través de las líneas precedentes, el marcado interés, tanto del señor Obispo como del cabildo catedralicio, que tenían en proveer a las iglesias de la diócesis de libros litúrgicos para que el esplendor del culto tuviese la mayor dignidad posible, dotando a sus ministros con libros de rezos, cánticos y de todos los medios precisos con el nobilísimo propósito de contribuir a la magnificencia de los actos religiosos, tan eficaces para la edificación, devoción y piedad del pueblo cristiano.

En esta labor cooperaron activamente los escritores de tales libros, a cuyo fin su taller debía estar provisto de todos los instrumentos necesarios (plumas, tintas, vitelas, pergaminos, raspadores, correas, etc.) para comenzar la obra y acabarla con perfección. La escritura de pago del 26 de abril de 1616, otorgada por Pedro de Marañón, nos habla de cierta partida de pergamino que Juan de Arenas, mercader, vecino de Málaga, había comprado en la ciudad de Segovia, por encargo de Marañón, y éste se obliga a pagarle 957 reales en dos pagas, la mitad en el día de la fecha y lo restante en los quince días siguientes.[16]

La contrata y venta de esclavos eran tan frecuentes en la época, como testifican

12. Actas Capitulares núm. 18, fols. 317 y 319.
13. Íd. íd., núm. 18, fol. 324.
14. Íd. íd., núm. 18, fol. 344v.
15. Íd. íd., núm. 19, fol. 2v.
16. Archivo de Protocolos : Escrib. de Alonso Benítez.

muchas escrituras, que, en mayor o menor proporción, todas las familias acomodadas tenían, para el servicio doméstico, esclavos o esclavas, que podían enajenar a su voluntad como una mercancía.

También el escritor de libros Pedro de Marañón se mezcló en esta clase de ventas, como lo manifiesta el documento público otorgado el 2 de abril de 1617, por el cual vende una esclava mora, color negro, llamada Juda, de edad de 30 años, al doctor Antonio de Herrera, presbítero y canónigo de Panamá, residente en Málaga, en precio de 968 reales.[17]

La inclusión de estas notas, ajenas al tema que ocupa nuestra atención, no creemos sea inútil, pues — además de facilitarnos datos del escritor — tienen no poco valor informativo para comprender el espíritu de aquel tiempo.

En el mismo año ya consta que había escrito y encuadernado para el cabildo diversas cédulas reales en el libro de los estatutos, pues en 9 de octubre fue leída en sesión capitular la petición de pago por su trabajo.[18]

En la reunión siguiente — 7 de noviembre — acordaron los capitulares entregar a Pedro de Marañón 70 reales por el concepto anterior.[19]

Por una escritura que otorga en 17 de mayo de 1618 amplía sus ocupaciones, pues declara que además de escritor era mercader de libros. Este nuevo empleo le mueve a dar un poder al Lic. don Juan Barrera, presbítero, arcediano de Vélez, canónigo de la catedral malacitana, para que en su nombre pida y reciba del P. Fr. Franciseo de la Carrera, a cuyo cargo estaba el rezado de El Escorial, toda la cantidad de misales, breviarios y otras cosas tocantes al rezado, de todas las marcas e impresiones para efecto de tenerlos en su poder en administración y dar cuenta de ellos en el tiempo y plazo que señalaren, hipotecando en caso necesario unas casas, libres de censo, que poseía en Málaga.[20]

Otro de los documentos de mayor interés para conocer en parte la vida de este notable calígrafo es el testamento de su esposa, doña Andrea Chamizo, otorgado el 25 de septiembre de 1618. Declara que estaba enferma. Manda ser enterrada en el convento de San Francisco, que le acompañen 8 religiosos de San Agustín, 8 de San Francisco y 6 de la Merced. Después de señalar las mandas piadosas, deja a su nieta Lucía de Cáceres, hija de Lucas de Cáceres y de Ana de Olmedo, 12,000 maravedís. Dicha señora afirma que estuvo casada con Pedro de Cáceres Méndez, vecino de Córdoba. De este matrimonio tuvieron dos hijos, Juan y Lucas de Cáceres, y llevó de dote 300 ducados. En segundas nupcias casó con Pedro de Marañón.[21]

17. Archivo de Protocolos : Escrib. de José Benítez.
18. Actas Capitulares, núm. 19, fol. 265.
19. Íd. íd., núm. 19, fol. 273.
20. Archivo de Protocolos : Escrib. de José Benítez.
21. Íd. de íd. : Escrib. de José Benítez.

Con su empleo de mercader de libros obtuvo, además de los ingresos, la confianza del señor Obispo, que en cierto modo le consideró como su librero oficial. La escritura de venta, que seguidamente vamos a transcribir, revela el hecho. En 8 de marzo de 1619 se obligó a entregar a las fábricas menores y a don Luis Fernández de Córdoba, obispo de Málaga, del Consejo de su Majestad, administrador general de dichas fábricas, lo siguiente: Cuatro misales grandes para la Santa Iglesia catedral y servicio de su altar mayor. Otro para el sitial del señor Obispo, todos cinco grandes, de Plantino y de marca imperial.

Un breviario de cámara en pergamino, de Plantino; nueve misales de media cámara, los cuatro para la sacristía mayor de dicha iglesia y los otros cuatro para la sacristía menor, y otros para el sagrario.

Tres misales grandes de impresión de Madrid, para las tres iglesias parroquiales de Málaga.

Seis misales de media cámara para las fábricas menores, impresión de Madrid.

Siete manuales, seis para las fábricas menores y uno para el sagrario.

Todos los dichos breviarios y manuales se obliga de hacer y entregar encuadernados en becerro, bien hechos y acabados con toda perfección, «los cuales haré y entregaré dentro de los dos meses primeros siguientes desde hoy día de la fecha, y por el valor de todos ellos me han pagado las dichas fábricas 1,599 reales en que han sido apreciados y tasados, de los cuales me doy por contento y entregado, en virtud de libranza que dio el señor Obispo».[22]

Por otra escritura de pago del 19 de noviembre de 1621 se obliga a entregar a don Juan de Toledo la cantidad de 197 reales del resto de unas letras iluminadas en pergamino que le compró.[23]

Su laboriosidad en la composición y escritura de libros, así como de las ventas practicadas con otros por su oficio de mercader, debió ser intensa, ya que en 4 de junio de 1622, sin duda por no poder atender a la cobranza de los débitos, da todo su poder cumplido al Lic. Juan Muñoz, presbítero, racionero de la Santa Iglesia catedral, «para que en su nombre pida, reciba y cobre de cualquiera personas, iglesias, conventos y cabildos, vecinos de Málaga o de otra parte, todos y cualesquier maravedís que le deban o debieren por razon del precio de libros de canto y otros que hubiere vendido...», y asimismo extiende dicho poder «para que pueda comprar o vender cualesquier esclavo o esclavas por el precio de maravedís que le pareciere, al contado o al fiado».[24]

Por muerte del librero Juan Miguel, vecino de Málaga, y por su testamento otorgado

22. Archivo de Protocolos : Escrib. de Diego de Añasco del Pozo.
23. Íd. de íd. : Escrib. de Marcos Gutiérrez, fol. 1374.
24. Íd. de íd. : Escrib. de José Benítez.

en 1623, nombró por uno de sus albaceas a Pedro de Marañón, el cual, en 2 de febrero de 1624, hace inventario de los bienes que dejó por su fallecimiento, cuya lista es la siguiente: «Meditaciones de San Agustín», «los Nombres de Cristo», «De bello germánico», «Dos Martiriales», un «Virgilio», «Epístolas de Cicerón», «Las Metamorfosis de Ovidio», «Epístolas de Guevara», «Romancero del Cid», «Espejo de la Vida humana», «Historia de Toledo, del Perú», «Antigüedad y fundación de Málaga», misales, obras religiosas, morales y canónicas, etc., que demuestran el gran surtido de dicha librería.[25]

Hasta el año 1630 no registramos ninguna otra noticia que consignar, pero en el citado sabemos que estaba haciendo o había concluido ya ciertos libros para la iglesia de Coín. Por este motivo, en la reunión capitular del 31 de julio, comisionan los asistentes al doctor Gaspar Alonso de Relosillas, para examinar dichos libros, y estando buenos y conforme a sus encargos, le manda librar lo que se le debiere. En la misma sesión el Licenciado Alonso de Buendía dio cuenta de un memorial redactado por Pedro de Marañón, con la oferta de breviarios y misales que había recibido y los ponía a disposición del cabildo. Se dio poder al doctor Francisco Villela para que viera dichos libros y sus precios y concertara con él la adquisición de algunos para las fábricas.[26]

Seguía trabajando en 1631 y cumpliendo los encargos del cabildo, de que da testimonio el acta del 11 de marzo, pues los capitulares ordenaron en esta sesión que el señor arcediano de Vélez y don Gregorio de Paz, canónigos, viesen los libros que Pedro de Marañón había escrito, como testificaba el maestro de capilla, y examinada la relación de todos se pagase su importe.[27]

En efecto, el precitado arcediano, en la sesión siguiente, el día 8 de marzo, dijo que había visto todos los libros de canto de órgano que escribió Marañón y había compuesto el maestro de capilla, y que el escritor pedía nueve reales y medio por la hoja grande y cuatro por la pequeña, y que en tiempo del obispo don Luis Fernández de Córdoba el precio era aún mayor. Los capitulares mandaron hacer las diligencias oportunas para conseguir rebaja en la cantidad y, en caso contrario, se le abonase su valor.[28]

Consta de la sesión celebrada el 31 de marzo que se le entregarían al calígrafo 8,036 reales por la escritura de tales libros, cuya cantidad había de cobrar don Francisco de Castro, canónigo, de la que debía el regidor Bastardo, del expolio de don García de Haro, obispo que fue de Málaga, y en el acto le dieron todas las facultades y poderes necesarios.[29]

25. Archivo de Protocolos : Escrib. de José Benítez.
26. Actas Capitulares, núm. 21, fol. 249.
27. Íd. íd., núm. 21, fol. 292.
28. Íd. íd., núm. 21, fol. 293.
29. Íd. íd., núm. 21, fol. 296.

Hallamos también en la escritura notarial del 8 de agosto de 1636 que el ilustre escritor había hecho ciertos libros de canto llano para el coro del Sacro Monte de Granada, como consta del poder que otorgó a Pedro de Sarasa, mercader, vecino de Granada, para cobrar de los señores Abad, presidente, y Cabildo del Sacro Monte la cantidad que le debían por el envío de dichos libros, a la vez que se lo extendía en adelante, y mediante esta facultad percibiese todos los maravedís que por la misma razón le adeudaran.[30]

Otro testimonio documental interesante para conocer mejor su biografía es el testamento del propio calígrafo, redactado en 9 de junio de 1637.

Declara que estaba sano en el cuerpo y manda ser enterrado en el convento de la Merced, en la sepultura que en él tenía. Ordena se digan por su alma ciertos sufragios de misas, y especifica lo que debe y cuanto le adeudan, destacando, entre todo, la cantidad de los libros de canto hechos para el Sacro Monte, que reclamaba en la partida anterior y en esta fecha aún no había cobrado, de los cuales él debía a Lucas de Cáceres 600 reales, pues, como veremos, era su hijastro y también escritor de libros.

Casó por tercera vez con doña Brígida Bascuñana. Nombra por albaceas a los racioneros Juan Martínez Santos y a Miguel Sánchez Aguado. Por tutor de su hijo Juan Marañón y de su hija Catalina Muñoz, a dicho racionero Miguel Sánchez. Doña Brígida, su esposa, debía ser viuda, pues declara que tenía un hijo en Indias.[31]

La última nota que tenemos registrada de este escritor data del 5 de mayo de 1640, por la que recibe del Abad y Cabildo del Sacro Monte la cantidad de 2,286 reales, precio de los libros de canto para el coro que le había entregado, de los cuales se ha hecho mención.[32]

Otro de los escritores de libros que figura con este título en todas las escrituras que tenemos en nuestro poder es *Lucas de Cáceres Chamizo*, hijo de doña Andrea Chamizo, esposa de Pedro de Cáceres, que casó por segunda vez con Pedro de Marañón y falleció en 1618.

Había nacido aproximadamente en 1590, pues declara su madre, en el testamento, que en 1618 tenía veintiocho años, poco más o menos.

Poseemos algunas noticias desde 1608, ya en este año se titula escritor de libros, hasta 1634. Casi todas son ajenas a su oficio, pero vamos a resumirlas, pues pudieran servir de orientación al futuro investigador.

En 9 de junio de 1608 traslada su domicilio al Postigo de San Agustín, a una casa que recibe en alquiler de Mariana de Rojas, doncella, en precio de 28 ducados y tiempo de un año.[33]

29. Archivo de Protocolos : Escrib. de José Benítez.
31. Íd. de íd. : Escrib. de Baltasar de Melgarejo.
32. Íd. de íd. : Escrib. de Gaspar Gómez.
33. Íd. de íd. : Escrib. de Juan de la Oliva.

Al año siguiente, 20 de febrero de 1609; se obliga a pagar a doña María de Morales, viuda de Diego Bastardo, regidor que fue de Málaga, 12 ducados, por el precio de un vestido de terciopelo negro de mujer que le había comprado.[34]

Con el motivo de la muerte de su madre, por sí y en nombre de su hermano Juan de Cáceres, vecino de Talavera de la Reina, da poder, en 11 de octubre de 1618, al procurador Jerónimo de Torres, para que pida y se haga la participación de los bienes que dejó a su fallecimiento.[35]

La primera escritura que anotamos referente a su oficio, la otorga el propio escritor en 11 de febrero de 1631. Es un contrato de obligación por el que se compromete, en término de seis meses, desde el día de la fecha, a hacer y escribir un libro nombrado Salterio de Maitines, en tres cuerpos, para el convento de San Francisco de Málaga, y lo «entregaré a su paternidad el P. Fr. Antonio de la Torre, guardián de dicho convento, el cual dicho libro ha de ser escrito en pergamino, del tamaño y traza que a su paternidad tengo entregado el modelo firmado de mi nombre, por precio, cada cuaderno de ocho hojas, de cuatro ducados, y por cuenta de lo que montare confieso haber recibido del síndico del convento doscientos reales y me obligo que en el dicho tiempo he de buscar la limosna de 400 misas rezadas y cobrar todo el dinero de ellas, las que han de decir los religiosos de San Francisco, y esta cantidad ha de ser para dos meses, desde hoy, porque después de cumplidos se me han de dar, cada quince días, cien reales y yo he de entregar un cuerpo de dicho libro cada dos meses, desde hoy, día de la fecha, y acabado el libro de tres cuerpos y entregado al dicho padre guardián en la forma y tamaño de dicho modelo, se me ha de pagar toda la cantidad que restare, y debiere».[36]

Los libros de las fábricas antequeranas, existentes en el archivo de la catedral, anotan una partida de 1,081 reales que se entregaron a Lucas de Cáceres por mandato del doctor Alonso Morán, provisor que fue del obispado, por el precio de dos libros de canto que hizo para la Iglesia de San Juan en Antequera.

Su intervención en los libros de canto para el coro del Sacro Monte queda ya incidentalmente registrada en el testamento de su padrastro Pedro de Marañón, al decir que de su valor debía 600 reales a Lucas de Cáceres. Esta cooperación es reveladora de que trabajaba en el taller familiar, donde aprendió sin duda el oficio, y después, unas veces por contratos directos, otras por comisión y encargos de Marañón, ejerció su profesión en los años señalados.

Concluida la exposición de las notas referentes al escritor precedente, nos resta dar

34. Archivo de Protocolos : Escrib. de Pedro Fernández de Flores.
35. Íd. de íd. : Escrib. de José Benítez.
36. Íd. de íd. : Escrib. de Fernando Carrillo.

cuenta del contenido de otras varias de don *Sebastián de Cáceres Chamizo*, que debe ser hermano del anterior por sus apellidos, aunque no hallamos ninguna referencia explícita de su filiación, ni de su genealogía, pero sus dos apellidos indican con evidencia era hijo de Pedro de Cáceres y Andrea Chamizo, no obstante que en el testamento de ésta no se cite su nombre, mientras que se expresan los nombres de Juan y Lucas de Cáceres. Pudiera ser que fuera hijo de Lucas, casado con Ana de Olmedo, y adoptara el apellido Chamizo de su abuela materna. Sea como fuere, pues no podemos esclarecer más el asunto, lo cierto, así parece, es que se trata de un familiar de los anteriores.

Siguió la carrera eclesiástica y figura ya en 1654 como beneficiado de la iglesia de Almachar. El acta capitular del 22 de enero de dicho año registra una petición suya en que afirma «está a su cargo escribir los libros de canto de la Iglesia catedral, aderezarlos y a la vez escribir otros libros de glorias, credos, sanctus y agnus que tiene trasuntos y originales y que respecto de que la composición no es de canturía moderna, suplica al cabildo nombre persona que la haga, conforme a la nueva canturía de Toledo». Oída la exposición por los capitulares, mandaron llamar al racionero don Francisco Samaniego, maestro de capilla, y al Lic. Luis Callado, sochantre, para que informasen sobre el contenido de la exposición. Uno y otro contestaron que era muy conveniente hacer la composición de himnos conforme a la canturía de Toledo, y lo demás contenido en la petición, y que esto tocaba al sochantre, el cual afirmó que hoy se cantaba por un himno tan solamente que comprendía apóstoles, confesores, mártires y vírgenes, y que era importante se ejecutase lo contenido en dicha petición.

Se acordó en la sesión que dicho sochantre compusiera los himnos conforme a la festividad de cada santo por el canto nuevo y cumpliese todo lo demás contenido en la súplica y a su composición asistieran el maestro de capilla, el de ceremonias, y como diputados del cabildo, don Fernando de Arroyo y don Celedonio Araciel, canónigos.[37]

Los capitulares, en la reunión del 7 de abril de 1655, insisten nuevamente para que informasen los señores Arroyo y Araciel sobre la composición que había hecho el sochantre de los himnos, que habían de escribirse para la catedral, conforme al canto nuevo de Toledo, pues Sebastián de Cáceres, a cuyo cargo estaba el escribirlos y ponerlos en pergamino, como los demás libros de coro, insistía en hacerlos y esperaba las órdenes del cabildo. Los mencionados canónigos informaron haber visto la composición, pero recomendaron se esperase la llegada del maestro Garay, a quien habían llamado, para determinar lo que más conviniera el caso.[38]

En efecto, determinaron, el 30 de marzo de 1656, confiar a la pericia de Sebastián

37. Actas Capitulares, núm. 26, fol. 27v.
38. Id. íd., núm. 27, fol. 39.

de Cáceres la confección de los libros de coro en la forma antedicha, y el racionero Pedro Herrero Alfaro solicitó que el título de beneficiado de Almachar se le otorgara al Licenciado Andrés de Heredia, para que su actual poseedor — Sebastián de Cáceres — quedase más desembarazado y de este modo abreviar la hechura de los libros. El cabildo así lo acordó.[39]

Una indisposición de Andrés de Heredia, por ataque de perlesía, que le incapacitaba para servir dicho beneficio, obligó a Sebastián de Cáceres a solicitar del cabildo — así lo dice el acta del 21 de abril de 1656 — que, en atención a que él estaba ocupado en escribir y puntuar los libros del coro, nombrase servidor del beneficio y curato a otro que no estuviera imposibilitado. A esta súplica accedieron gustosos los capitulares nombrando al Lic. Bernardino de Cuellar.[40]

Por causas que ignoramos, el referido no tomó posesión de dicha parroquia, pues en la sesión capitular del 9 de mayo de 1656 insiste Sebastián de Cáceres en dejar el beneficio de Almachar, y pide se le otorgue la merced al Lic. Martín Gil Menacho, al menos durante el tiempo que él se ocupara en escribir y puntuar los libros, pero no se admitió la solicitud.[41]

La negativa del cabildo fue aceptada por el escritor, y como se le ordenó que siguiera en el servicio de Almachar, dijo que estaba dispuesto a cumplir el mandato, como consigna el acta del 11 de mayo de dicho año, y rogaba se le abonase el importe de los libros que ya tenía hechos, así como los que tenía comenzados por mandato expreso del cabildo.

Éste dio comisión a los señores Andrés de Villamayor y Celedonio de Araciel para su examen y ajuste, dando cuenta detallada en las próximas reuniones.[42]

Hasta 1658 no tenemos otras noticias que registrar de la actividad en el oficio de este escritor, pero vuelve a figurar su nombre al frente de una petición formulada a los capitulares que consigna el acta del 21 de julio de dicho año. Afirma que por mandato del cabildo, sede vacante, tenía hecho un libro de capítulas para el coro y otro empezado con cuarenta hojas escritas y comprado lo necesario para acabarlo. Suplica se mande tasar la obra concluida, se mande pagar el precio en que se ajustare y se le dé orden para proseguir el otro.[43]

Las aspiraciones de tener su residencia en la capital, muy justificadas, por disponer de medios más adecuados para cumplir mejor y con mayor diligencia su oficio de escritor, tuvieron efecto al final de 1658, como revela el contenido de la sesión capitular del 19 de

39. Actas Capitulares, núm. 28, fol. 58v.
40. Íd. íd., núm. 28, fol. 72.
41. Íd. íd., núm. 28, fol. 78v.
42. Íd. íd., núm. 28, fol. 82.
43. Íd. íd., núm. 29, fol. 72v.

diciembre del citado año. En ella el señor Tesorero dijo que, por haberse promovido a don José de Nájera, había puesto los ojos en Sebastián de Cáceres para el cargo de sacristán mayor, cuyo nombramiento lo haría en las condiciones ordinarias. La respuesta del cabildo es prueba de la estimación y aprecio que le merecía el escritor, pues aceptó la propuesta y afirmó se trataba de muy buena elección.[44]

Las notas finales de este escritor nos las facilitan también las actas del cabildo eclesiástico. En la reunión del 24 de abril de 1667 se leyó en ella una Cédula Real, firmada de la Reina (su data, en Madrid, a 3 de abril de 1667), en que su Majestad hacía merced a Sebastián de Cáceres de media ración en la Santa Iglesia catedral de Málaga, que estaba vacante por muerte de don Pedro de Vega. Presentó además el interesado un título firmado por el señor obispo Fr. Alonso de Santo Tomás, y refrendado por su secretario don Mateo de Murga y Quevedo, en 23 de abril de este año, por donde constaba le hacía colación de la prebenda y además otro título de presbítero en el que se afirmaba había sido ordenado por don Luis de Vanegas de Figueroa, obispo de Almería, a 22 de diciembre de 1646.[45]

Por último, el interesado, que ya era racionero entero, presentó ante los capitulares, en 26 de agosto de 1691, para tomar posesión de una canonjía, otra Cédula Real de su Majestad, dada en Madrid a 24 de junio, que había dejado vacante don Ricardo Falón. Exhibió asimismo un certificado de la Universidad de Granada en que constaba se había graduada de Bachiller en Derecho Canónico el año 1653 y un título de canonicato expedido por el Excmo. Sr. don Alonso de Santo Tomás, a 30 de junio de este año. En vista de los instrumentos alegados, suplicaba se le diese la posesión, que acto seguido le otorgaron.[46]

Resta tan sólo añadir, para terminar estas breves notas acerca de los escritores y calígrafos de los libros litúrgicos, la destacada actuación del ilustre religioso agustino *Fray Pedro de Olmedo*, que obtuvo igualmente el título de escritor de libros de la catedral malagueña e iglesias de su obispado.

La única referencia que tenemos de él nos la ofrecen las actas capitulares, pero es elocuente y compendia su laboriosidad en el oficio.

En la sesión celebrada el 23 de julio de 1721 se leyó públicamente una reverente súplica, firmada por dicho religioso, en la que hace constar que había escrito, por orden del cabildo y para el coro de la Santa Iglesia catedral, diversos oficios litúrgicos y estaba actualmente ocupado en el mismo ejercicio. Deseaba continuar en él, y pide le nombren

44. Actas Capitulares, núm. 29, fol. 166.
45. Íd. íd., núm. 31, fol. 231.
46. Íd. íd., núm. 36, fol. 248v.

escritor oficial de los libros de la catedral y demás iglesias del obispado, despachándole el título correspondiente.

Los sochantres informaron, con criterio unánime, de la habilidad del religioso agustino, y afirmaron que todo lo escrito por su mano estaba hecho con gran curiosidad y aseo. En vista de tan inmejorables informes el cabildo acordó en el acto nombrarle por escritor de los libros de coro de la Santa Iglesia catedralicia y de todas las demás dependientes del obispado malagueño, a la vez que mandó despachar el título que se pedía en el memorial presentado por el religioso agustino. También se ordenó a los sochantes y al veedor don Antonio Montilla cuidasen de mandar escribir todos los oficios que faltaban, salmos, himnos, oraciones y demás cosas que fuesen necesarias para el coro.[47]

Éstas son las notas que teníamos recopiladas en nuestras investigaciones acerca de los escritores de libros. Para completar este modestísimo estudio histórico sería preciso revisar los diversos libros que existen en la actualidad, examinar detenidamente su valor caligráfico y artístico, sus orlas y viñetas, sus letras capitales y minúsculas, pues nos descubrirían su verdadera importancia y tal vez el nombre de otros escritores, porque sin duda la mayoría dejó grabado su nombre en alguna de sus páginas y acaso la fecha en que se hicieron.

Nuestra labor se ha limitado a descubrir los nombres que dejamos consignados. Descubierta la pista de algunos, es fácil hallar otros en el examen directo de cada uno de los libros existentes, y de este examen deducir también el valor y la importancia que tienen artísticamente. Si nuestro trabajo puede contribuir a un estudio más amplio y perfecto, daríamos por bien empleado el tiempo y sería motivo de verdadera y sincera satisfacción.

El tema desarrollado nos parece completamente nuevo, y ninguno de los historiadores y cronistas locales hace relación al asunto que dejamos esbozado.

Como conclusión, queremos recalcar una vez más, y lo hemos demostrado en repetidas ocasiones, que Málaga, aunque carezca de esas grandes figuras de categoría universal, tiene otras muy apreciables y dignas de ser conocidas y estudiadas, para que no se repita, como se viene haciendo sin fundamento, que Málaga es de muy corto catálogo histórico-artístico, cuando en realidad esa cortedad o brevedad de su catálogo obedece a la ignorancia de su historia y de su arte pretéritos de quienes lo afirman, debido en parte a que no se ha puesto todo el interés para exhumar de los archivos la historia real y auténtica de sus glorias, y en parte también por el abandono, cuando no por el afán mercantilista, que invadió sus calles y plazas del siglo XVIII en adelante, relegando los valores espirituales, culturales y artísticos tradicionales al olvido sepulcral de los archivos, que muy pocos han estudiado, y de aquí nace el menosprecio, que es necesario destruir y borrar por medio de

47. Actas Capitulares, núm. 42, fol. 345.

trabajos, estudios, monografías, que revelen su importancia en los distintos aspectos en que puede y debe estudiarse, muy paralizados hasta el presente, por falta de investigadores que aclaren de una vez para siempre la vitalidad que ha tenido en la historia o en el arte.

Nosotros, que hemos seguido muy de cerca por nuestras modestas investigaciones el movimiento cultural malagueño de los siglos pasados, podemos afirmar, con conocimiento de causa, que tiene Málaga capítulos de su historia tan importantes como los puede tener cualquiera de las otras ciudades que gozan de mayor renombre, todo porque en éstas o se ha puesto mayor interés en conocer su pasado glorioso o porque han tenido un cuerpo de trabajadores que se han preocupado de resucitar la fama de sus antepasados y dar vida a los hechos realizados por sus hijos, pero ello no quiere decir que Málaga haya carecido ni de esos hechos ni de esos hombres, porque los ha tenido en número y calidad comparables a otros nacidos en otros pueblos y ciudades, cuando no superiores en méritos, en capacidad y en trabajo.

Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época, y sobre impresión de música

Por Nicolás ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES

Según Anglés,[1] «los documentos hallados en los archivos y las obras impresas de música demuestran que *el monarca por antonomasia mecenas de la música en España* no fue Carlos V, sino Felipe II». Y J. Fernández Montaña[2] : «No se puede dudar que Felipe II patrocinó regiamente el arte musical dentro y fuera de sus Estados. Basta para probarlo haber cooperado y estimulado con obras y hechos piezas clásicas que entonces componían y publicaban maestros tan famosos como Palestrina, Tomás Victoria, Morales, Cabezón y muchos otros».

Felipe II había heredado de su padre, el Emperador Carlos V, el trono, las capillas flamenca y española de música, integradas por numerosos artistas, y, sobre todo, su gran afición a la música. Era la época en que España había alcanzado un alto nivel en la polifonía religiosa y en las composiciones para vihuela. El esplendor del culto y de las fiestas cortesanas exigían la constante actuación de los cantores e instrumentistas.

De joven, Felipe II había sido muy dado al baile. Su segunda mujer, Isabel de Valois, más aún. «Tanta era[3] su afición coreográfica, que los testimonios contemporáneos nos la muestran en la intimidad de su cámara practicando constantemente tan sabroso pasatiempo. Unas veces es ella quien baila sola al son de sus músicos y por espacio de una hora; otras, la Princesa Doña Juana le sirve de pareja, mientras que Don Felipe, desde una terraza, las mira con complacencia bailar y cantar.» En Toledo, en una fiesta, en 1560, fue Don Felipe quien llevó a Doña Isabel hasta rematar la diversión, danzando la entonces famosa «alemana». Doña Isabel había traído de Francia seis músicos de vihuela y un gaitero.

También Don Felipe tuvo gran afición a los bufones. El Emperador le hizo observar, en sus «Instrucciones» de 1543, que sus entretenimientos y placeres fuesen moderados, «pues

1. *La Música en la Corte de Carlos V*, pág. 84. Inst. Esp. de Music., Barcelona, 1944.
2. *Felipe II el Prudente, rey de España, en relación con las artes y los artistas*, págs. 153-4, Madrid, 1912.
3. Agustín G. de Amezúa, *Isabel de Valois, reina de España*, t. I, pág. 228, Madrid, 1949.

más os ha hecho Dios para gobernar que no para holgar», y «que no hiciese caso de locos», nombre que por aquel tiempo se les daba.

Después, su ánimo se fue ensombreciendo, a medida que morían sus esposas, malográbanse los hijos, pasaban los años, dejándole difíciles problemas que resolver para el buen gobierno de sus vastos estados, y era ya, como severamente le califica Pfandl, en su libro *Juana la Loca*, un ser rodeado de tumbas. Mas a pesar de ello su decidida protección a la música y a los músicos no cesó a lo largo de su vida.

El censo de músicos de Felipe II es grande, con radiaciones flamencas, inglesas y lusitanas. Desde los niños cantorcicos, pasando por los ministriles, capellanes cantores, organistas, trompetas y atabaleros, extranjeros y españoles, de Palacio y de las catedrales, según las correspondientes y respectivas plantillas, una inmensa sinfonía resonaba casi sin cesar en los ámbitos de aquella grandiosa y universal monarquía española.

De los que además de músicos fueron clérigos o capellanes y tenían sus plazas en las Capillas Reales o en las catedrales y monasterios, hay noticias en los Libros de Iglesia, que se conservan en el Archivo Histórico Nacional, en los cuales se copiaban los despachos del Rey, referentes a la vida administrativa de aquéllos, y las disposiciones y reglamentos que articulaban su misión artística y a veces también sus costumbres, si rozaban los límites de austeridad dentro de los que se habían de moverse.

Del Libro núm. 1, que comprende los años desde 1556 hasta 1578, he transcrito, en castellano actual, las siguientes noticias:

Fol. 13 : «Julio 1558. Obispado de Mondoñedo. Pensiones nuevas. LUIS de GARAVATEA, cantor de nuestra capilla, 100 ducados de la Capilla de la reina de Bohemia.

Obispado de Córdoba : A PEDRO DE PASTRANA, nuestro maestro de Capilla, 400 ducados.»

Fols. 46v y 47 : «Pensiones que se dieron sobre los Obispados de Cuenca, Córdoba y Badajoz, y a qué personas. Cuenca : MELCHOR DE VALDÉS, cantor de nuestra Capilla, 150 ducados. GINÉS LAÍNEZ, cantor de nuestra capilla, 150 ducados. ALONSO DE ALMARAZ, de nuestra Capilla, 100 ducados. Madrid, 13 noviembre 1562.»

Fol. 58v : «Arzobispado de Toledo. 16 marzo 1564. El beneficio de Cocas de Canales a MELCHOR DE VALDÉS, cantor de nuestra Capilla.»

Fol. 95 : «Obispado de Canaria. Madrid, 15 febrero 1567. El beneficio de Arjonilla a LUIS LÓPEZ DE GARAVATEA, nuestro capellán y cantor; y el de Écija a Mosén ANTONIO, de mi Capilla, con cargo de la misma pensión que tiene sobre ellos MONTALVO, su cantor.»

Fol. 141v : «En el Monasterio de San Jerónimo, de Madrid, a trece días del mes de octubre de 1571 años, se despachó provisión firmada de S. M., refrendada del secretario Gaztelu y librada del doctor Velasco, del Consejo de la Cámara, por la cual S.M. presentó a ANTONIO HERNÁNDEZ a una ración de cantor de la Iglesia de Málaga, por fallecimiento de BERNARDINO DE MONTALVO y nominación del prelado y cabildo.»

Fol. 147v : «Para que se pongan nuevos edictos para la capellanía de contrabajo de la capilla Real de Granada. Nuestro Capellán Mayor y capellanes de la Capilla Real de Granada, por la carta que nos escribisteis a ventidós de octubre próximo pasado, y el memorial

que con ella enviasteis, en que hacéis relación que por dejación de ANTONIO DE MENDAÑO, estaba vaca en esa capilla una capellanía de contrabajo muchos años ha, y que aunque habéis hecho poner edictos en diversos tiempos, por los trabajos y guerras de ese Reino, no han venido opositores cuales convenían para el servicio de la dicha capilla y que por la necesidad que había de contrabajo, ha más de dos años que nos enviasteis nombrado sólo a MIGUEL DE ALER, aragonés, porque aunque se habían opuesto otros no eran los que convenían y que visto por Nos el dicho nombramiento no le admitimos y os enviamos a mandar que hicieseis nuevas diligencias y que con esto el dicho Miguel de Aler no trató más de esto, antes se fue a su tierra, y que ahora como las cosas de ese Reino están pacíficas y en mejor estado, ha vuelto y os ha requerido que no proveáis la dicha capellanía, temiendo que si se ponen nuevos edictos habrá otros opositores, suplicándonos que por lo que toca al bien de esa capilla tuviésemos por bien de proveer que no embargante que se hayan puesto los dichos edictos en diversos tiempos para la dicha capellanía de contrabajo, los pudieseis poner de nuevo, lo hemos tenido y tenemos por bien y os mandamos que guardando y cumpliendo la orden que acerca de la provisión de esta capellanía está dada, pongáis nuevos edictos de ella en las partes y lugares que se acostumbra, admitiendo a los opositores que de nuevo vinieren, y hecha la examinación y elección de los más hábiles y suficientes que se ofrecieren, nos enviéis la nominación en la forma que se acostumbra, para que vista la mandemos proveer en el que más convenga al bien de esa Capilla y servicio del culto divino, lo cual así haced, no embargante cualquier orden que haya en contrario, con la cual para en cuanto a esto, Nos dispensamos por esta vez. Fecha en Madrid, a 7 de dieiembre de 1571. Yo el Rey. Por mandado de S.M. Martín de Gaztelu; señalada de Velasco.»

La defensa de sus derechos motiva que los Capellanes Cantores de la Capilla Real de Granada expongan al Rey las quejas a que hace alusión el siguiente real despacho:

Fols. 236v y 237 : «El Rey. Rvdo. en Xpo. padre Arzobispo de Granada del nuestro Consejo. Por parte de los capellanes cantores de esa Capilla Real nos ha sido hecha relación que por las constituciones de ella se ordenó que de las veinticuatro capellanías que hay en ella se proveyesen las ocho por oposición, las seis en cuatro cantores y un maestro y un organista, y las otras dos en un teólogo y un legista, y que todos los dichos capellanes fuesen iguales, así en renta, calidad y obligación de asistir en la dicha Capilla y decir sus misas por sus semanas, como en gozar de las preeminencias como se dispone por las dichas constituciones, y que habiéndoseles guardado esto así, se hace ahora la novedad en no guardárseles la preeminencia que tienen de tener voto en cabildo y de presidir en el coro, diciendo que el año de 59 se dio cédula para que los dichos Capellanes cantores no tuviesen el dicho voto ni presidencia. Suplicando Nos que atento a la sobredicho y a que ellos tienen mucho más trabajo por respecto de la música, y que por nuestra sobrecarta se mandó que con el dicho Maestro de Capilla no se hiciese la dicha novedad y que todos son unos y proveídos por oposición, y que en las dichas constituciones no se hace ninguna excepción, fuésemos servido mandar que se les guarden las dichas preeminencias, como se hizo con el dicho Maestro de Capilla, porque de no hacerse así cuando vacan las dichas capellanías han dejado muchos de oponerse a ellas y porque queremos saber lo que acerca de esto está dispuesto y ordenado y lo que se ha acostumbrado hacer por lo pasado, os rogamos y encargamos que informándoos particularmente de todo ello nos aviseis de lo que acerca de lo sobredicho pasa y debemos saber juntamente con vuestro parecer, para que visto y entendido man-

demos proveer lo que más convenga al servicio de Nuestro Señor y nuestro, y a la confirmada y buena orden que es justo y deseamos haya en esa Capilla, que en ello nos serviréis. De San Lorenzo el Real, a primero de agosto de 1573 años. Yo el Rey. Refrendada de Gaztelu, señalada de los del Consejo de la Cámara.»

El resultado de tal reclamación se verá en el segundo Real Despacho que Felipe II dio, meses más tarde, y dice así:

Fol. 493 ss. : «Sobre el voto que han de tener los capellanes cantores de la Capilla Real de Granada y otras cosas. El Rey. Por cuanto por parte de los capellanes cantores de la nuestra capilla real de la ciudad de Granada nos ha sido hecha relación que como quiera que por la erección y constituciones de la dicha capilla está ordenado que todos los veinticuatro capellanes de ella, sin distinción ni excepción, sean iguales así en renta, calidad y obligación de asistir y decir de las misas como en gozar de las preeminencias, de tener voz y voto en cabildo y presidencia en el coro y las demás que disponen las dichas constituciones, por una nuestra cédula firmada de la Serenísima Princesa de Portugal, Infanta de Castilla, nuestra muy cara y amada hermana, siendo Gobernadora de estos nuestros reinos, por ausencia nuestra de ellos, fecha en Torquemada, a ocho de mayo del año pasado de mil quinientos cincuenta y nueve, despachada a instancia de nuestro capellán mayor de la dicha capilla, pretendiendo, por algunas causas que entonces representó, excluir a ellos y al maestro de capilla y organista, de tener el dicho voto y presidencia en el coro, se proveyó que durante la vida de los que entonces eran no se les quitase ni fuesen excluidos del dicho voto, pero que todos los que después les sucediesen y proveyésemos en las dichas capellanías no le tuviesen según que en la dicha nuestra cédula a que nos referimos más largamente se contiene, la cual después se ha guardado y guarda con los que de nuevo han sido proveídos en mucha nota y perjuicio suyo de que han recibido y reciben notorio agravio, suplicando que, atento que ellos tienen mucho más trabajo por razón de la música que los otros capellanes, y habiendo vacado la prebenda de maestro de capilla y proveídos en el que ahora la sirve, después que la dicha cédula se despachó por otra nuestra sobrecédula, se mandó que no se entendiese ni extendiese con él, y se le dio y concedió que tuviese voto, fuésemos servido que, sin embargo, de lo proveído por la dicha cédula de ocho de mayo de mil quinientos cincuenta y nueve, que de suso se hace mención y revocándose aquélla, pues todos son unos, se les restituya y guarde las dichas preeminencias entera y cumplidamente, porque, de no hacerse así, las dichas prebendas pierden autoridad y cuando vacan no acuden a oponerse personas cuales conviene ni como solían concurrir antes y primero que la dicha cédula se diese, o como la nuestra merced fuese, sobre lo cual y para informarnos de las causas que hubo para excluir a los dichos capellanes cantores del voto por dicha nuestra cédula, fecha en el Monasterio de San Lorenzo el Real, a primero de agosto de este presente año de mil quinientos setenta y tres, enviamos a mandar al muy reverendo en Cristo, Padre don Pedro Guerrero, Arzobispo de la dicha ciudad de Granada, que hubiese información de lo susodicho y la enviase ante Nos, juntamente con su parecer, para que visto, proveyésemos lo que más conviniese, el cual la hizo y fue traída y presentada con el dicho su parecer ante algunos de nuestro Consejo, y habiéndose visto y platicado sobre ello, ha parecido que de haberse quitado y excluido a los dichos capellanes cantores el dicho voto, reciben agravio y se siguen los inconvenientes que en su relación representan, y Nos acatando los susodichos y queriendo, como patrón que somos de la dicha Capilla, proveer lo

que al servicio de Dios Nuestro Señor y nuestro, para conformidad y buen gobierno de ellas conviene, con acuerdo y parecer de los del dicho nuestro Consejo, habemos acordado de declarar y mandar, como por la presente declaramos y mandamos, que el maestro de capilla y organista que al presente son, durante su vida, tengan voz y voto en el cabildo y presidencia en el dicho coro de la dicha capilla como ahora lo hacen, pues tienen y han tenido esta posesión, y los que por su muerte fueren proveídos y les sucedieren y los dichos capellanes cantores que al presente son y los que proveyéremos y se recibieren en las dichas capellanías desde el día de la hecha de esta nuestra cédula en adelante, tengan voz y voto en el cabildo y ganen antigüedad y gocen cumplidamente de las demás preeminencias contenidas en la elección y constituciones de que gozan los demás capellanes. Pero queremos, y es nuestra voluntad, que ni el maestro de capilla y organista que fueren después de la vida de los que al presente lo son ni los dichos cantores no hayan de presidir en el coro ni cabildo de la dicha capilla, no embargante lo que por la dicha nuestra cédula de 8 de mayo del año 1559 está proveído y ordenado en contrario, la cual, para en cuanto a esto, revocamos y damos por ninguna y de ningún valor y efecto, y rogamos y encargamos al dicho arzobispo y mandamos al dicho nuestro capellán mayor y capellanes que al presente son o adelante fueren de la dicha capilla real que así lo guarden y hagan guardar, cumplir y ejecutar sin ir ni venir contra ella ni contra cosa alguna ni parte de ello, porque así es nuestra voluntad, y que esta nuestra cédula se ponga originalmente en el archivo de las escrituras de la dicha capilla real, para que lo en ella consignado haya efecto. Fecha en El Pardo, a 16 de diciembre de 1573 años. Yo el Rey. Refrendado de Gaztelu y señalada del licenciado Fuenmayor y del doctor Francisco Hernández de Liébana, del Consejo de la Cámara.»

También a los racioneros músicos de Málaga se les había perjudicado con nuevas ordenanzas, y de su protesta es prueba este real despacho:

Fols. 347v y 348 : «Rvdo. en Cristo Padre, Obispo de Málaga, de Nuestro Consejo y venerable deán y cabildo de la dicha iglesia. Por parte de ESTEBAN SALADO, racionero cantor contrabajo de ella, se nos ha hecho relación que él fue proveído y a que la sirve más de nueve años, en el cual tiempo por su voz ha sido llamado de otras iglesias y ofrecido otras prebendas de más renta y aprovechamiento, y por ser natural de esa tierra y tener voluntad de permanecer y servir en esa iglesia no ha querido aceptar otro ningún partido, y que puede haber año y medio que en virtud de una nuestra cédula, fecha a postrero de diciembre del año pasado de mil quinientos sesenta y ocho, habéis hecho ciertas ordenanzas cerca de lo que han de hacer y guardar los racioneros músicos, cargándolos y obligándolos a mucho más trabajo y servicio de lo que eran obligados cuando ellos fueron proveídos y antes que la dicha nuestra cédula se despachase, de que han recibido y reciben notorio agravio, y conforme a derecho no se pudieron hacer en su perjuicio sino solamente para los racioneros cantores que después de ellos fuesen proveídos, suplicándonos que, atento lo susodicho y lo que han servido y sirven, fuésemos servido de mandar declarar que la dicha nuestra cédula y lo que por virtud de ella se ha proveído y ordenado no se entiendan con ellos sino con los venideros o como la nuestra merced fuese, y porque queremos saber lo que en esto pasa y qué ordenanzas son las que cerca del servicio de los dichos cantores se han hecho y cuántos son y cómo se llaman y a qué los obliga y que si por razón de haberse hecho después de su provisión y presentación serían obligados a cumplirlas, y si se entiende con ellos o con los venideros y el agravio que de ello se les sigue y cómo y de qué manera y por qué

causa, os ruego y encargo nos enviéis relación de todo y de lo demás que sobre ello se podría y debería proveer juntamente con vuestro parecer, firmada de vuestros nombres, cerrada y sellada en manera que haga fe, a manos de Martín de Gaztelu, nuestro secretario, para que vista, mandemos proveer lo que más convenga. Fecha en San Lorenzo el Real, a 23 de junio de 1575 años. Yo el Rey. Por mandado de S.M., Martín de Gaztelu, señalada del licenciado Fuenmayor, doctor Francisco Hernández de Liébana y licenciado Juan Tomás, del Consejo de la Cámara.»

En el Libro de Iglesia núm. 2 están copiadas «las presentaciones de los Obispos de la Corona de Castilla y otros despachos eclesiásticos que se han hecho desde 1.° de enero de este año de 1578 hasta 28 de febrero de 1591». De él tomo lo que a musicología se refiere.

Fol. 325v : «*Juan Bautista de Medina.* Asiento del Maestro de los Ministriles de la Capilla de S.M. Nos, Don Felipe por la gracia de Dios, Rey de las Españas, de las Sicilias, de Jerusalem, etc., a Vos los vuestros mayordomo Mayor y contador de la despensa y raciones de nuestra casa. Sabed que hemos sido informados que, para que los ministriles de nuestra casa sean ejercitados y peritos en su arte, conviene que haya un Maestro de ellos que los gobierne, y acatando la suficiencia y habilidad de Juan Bautista de Medina, nuestra merced y voluntad es de tomar y recibir (como por la presente le tomamos y recibimos) por Maestro de los dichos ministriles y que haya y tenga de nos con el dicho oficio, en cada un año, 43,800 mrs., los 30,000 mrs. de ellos de ración y quitación ordinaria y los otros 13,800 mrs. de su ayuda de costa, porque os mandamos lo pongáis y asentéis así en los nuestros libros y nóminas que vosotros tenéis, y libréis los dichos maravedís este presente año de 1588, desde 1.° de abril que comenzó a servir el dicho oficio, lo que de ellos hubiere de haber prorrata hasta fin de él, y desde adelante enteramente en cada un año, a los tiempos según y cómo y cuándo librareis a los otros ministriles los semejantes maravedís que de nos tienen, y asentad el traslado de este dicho nuestro albalá en los dichos nuestros libros y este original sobrescrito, y asentado volved al dicho Juan Bautista de Medina para que lo tenga por título del dicho oficio, por virtud del cual mandamos le sean guardadas todas las honras, gracias, mercedes, franquezas, libertades y exenciones y todas las otras cosas que por razón de él debe saber y gozar entera y cumplidamente. Fecha San Lorenzo el Real, a 9 de abril de 1588 años. Yo el Rey. Yo Francisco González de Heredia, Secretario del Rey Nuestro Señor, lo hice escribir por su mandado. Señalado de don Diego de Córdoba, que hace él oficio de Caballerizo Mayor de S. M.»

En los folios 325v y 326 del mismo libro figura el asiento de cantor alto de corneta, en la mencionada Capilla, de acuerdo con el nombramiento de Juan Bautista de Medina en estos términos:

«Nos, Don Felipe, etc. a Vos los nuestros mayordomo Mayor y contador de la despensa y raciones de mi casa, sabed que acatando la suficiencia y habilidad de Juan Bautista de Medina, nuestra merced y voluntad es de tomarle y recibirle (como por la presente le tomamos y recibimos) por cantor alto de corneta, para el servicio de nuestra Capilla, y que haya y tenga de Nos en cada un año los 43.800 maravedís de salario que tiene cada uno de los otros nuestros cantores, por lo que os mandamos le pongáis y asentéis así en los nuestros

libros y nóminas que vosotros tenéis, y le libréis los dichos maravedís este presente año de 1588, desde 1.º de abril de este año, que comenzó a servir, lo que hubiere de haber prorrata hasta fin de él y desde en adelante en cada un año enteramente a los tiempos, según y cómo y cuándo librareis a los otros nuestros Ministriles los semejantes maravedís que de Nos tienen, y asentar el traslado de este dicho nuestro albalá en los dichos nuestros libros, y este original sobrescrito y asentado volved al dicho Juan Bautista de Medina para que lo tenga por título del dicho oficio, por virtud del cual le sean guardadas todas las honras, etc. Fecha en San Lorenzo el Real, a 9 de abril de 1588 años. Yo el Rey. Yo Francisco González de Heredia, Secretario del Rey nuestro Señor, lo hice escribir por su mandado. Señalado de García de Loaysa, que hace el oficio de Capellán Mayor de S.M.»

Copia de nueva Cédula Real a favor de Medina, en el folio 351, sobre acrecentamiento de su salario de Maestro de Ministriles:

«El Rey. Mayordomo Mayor y Contador de la Despensa y raciones de mi Casa, ya sabéis que por dos albalás firmados de mi mano y refrendados de Francisco González de Heredia, mi Secretario, fecha en el Monasterio de San Lorenzo el Real, a 9 de abril de este año de 1588, recibí por Maestro de Ministriles y cantor alto de corneta para el servicio de mi casa y capilla a Juan Bautista de Medina, con 87.600 maravedís en cada un año; los 43,800 maravedís de quitación y ayuda de costa con el dicho asiento de Maestro de Ministriles y los otros 43,800 maravedís de salarios con el dicho asiento de Cantor alto de corneta, los cuales mandé le libraseis desde 1.º de abril de este dicho año que comenzó a servir, según lo que en los dichos mis albalás más largo se contiene, y porque mi voluntad es que se le libre al dicho Juan Bautista de Medina otros 75,000 maravedís más de ayuda de costa extraordinaria, desde el dicho día 1.º de abril de este año en adelante, que goza de los dichos 87,600 maravedís, para que sean por todos 162,600 maravedís al año, yo os mando que en virtud de esta mi carta libréis y hagáis pagar al dicho Juan Bautista de Medina los dichos 75,000 maravedís de la dicha ayuda de costa del dicho día 1.º de abril de este año en adelante en cada un año, en las nóminas y en el pagador de la dicha mi casa, donde se libran y pagan los dichos 87,600 maravedís de los dichos sus salarios ordinarios a los tiempos y de la manera y según y cuando aquellos se libraren y pagaren. Y asentad el traslado de esta mi carta en los libros que vosotros tenéis, y esta original, sobreescrita y librada de vosotros, volved al dicho Juan Bautista de Medina para que la tenga, y lo en ellaconte nido haya efecto. Fecha en Madrid, a 3 de diciembre de 1580 años. Yo el Rey. Sin señal.»

Parece que debió cobrar con un año de retraso, a juzgar por lo que se lee en el siguiente despacho real, copiado en el folio 372 del citado Libro núm. 2 de Iglesia:

«El Rey. Mayordomo Mayor y Contador de la Despensa y raciones de mi Casa, yo os mando que libréis a Juan Bautista de Medina, Maestro de Ministriles y Cantor alto de corneta de mi Capilla, los maravedís que hubo de haber con los dichos asientos y ayuda de costa extraordinaria, desde 1.º de abril del año pasado de 1588, que fue recibido, hasta 28 de mayo de este siguiente año de 1589, que vino a mi Corte, que yo le hago merced de lo que en ellos se monta, y a vosotros relevo de cualquier cargo o culpa que por ello os pueda ser imputado. Fecha en San Lorenzo el Real, a trece días del mes de junio de 1589 años. Yo el Rey. Por mandado de S.M., Francisco González de Heredia.»

El Libro de Iglesia núm. 3 abarca un período de tiempo desde 8 de marzo de 1591 hasta el 11 de junio del año 1596, siendo Secretario del Patronato Real don Francisco González de Heredia. Del grueso tomo extraigo nuevas, inéditas e interesantes noticias de índole musical, que llevan aparejados matices biográficos.

Fol. 360v : «En Madrid, a 23 de enero de 1595 años, se despachó, firmada de S.M., refrendada del Secretario Francisco González de Heredia y librada del licenciado Rodrigo Vázquez Arce, Presidente del Consejo real y Cámara, y Licenciado Guardiola y Juan Gómez de los dichos Consejos, una provisión por la que S.M. presentó a la Capellanía de Contrabajo que está vaca en la Capilla Real de Granada a Luys de Cózar, por nominación del Capellán Mayor y capellanes de la dicha Capilla.»

Fol. 431 : «En el Pardo, a 11 de noviembre de 1595, se despachó firmada de S.M., refrendada y señalada de los dichos (González de Heredia y Vázquez) una provisión por la cual presentó S.M. a una ración de la Iglesia Catedral de Granada, que está dedicada para voz de contrabajo a Luis de Cózar, por fallecimiento de Pedro Bustales y nominación del Arzobispo y Cabildo de Granada, a quien toca.»

Fol. 179 : «En San Lorenzo el Real, a 16 de junio de 1593, se despacharon firmadas de S.M., refrendadas del Secretario Francisco González de Heredia, libradas y señaladas de los licenciados Juan Gómez y doctor Amezqueta, de los dichos Consejos, las provisiones y cédulas siguientes:

Una presentación de una Ración de las nuevas de la Iglesia Colegial de Alcalá de Henares al Maestro Thomas de Victoria, por fallecimiento del doctor Pedro de Cáceres y nominación del Rector, Deanes y Consiliarios de la dicha Alcalá.»

Fols. 236-7 : «Al Duque de Sessa. El Rey. Duque primo. A 11 de diciembre pasado se os envió la presentación del Obispado de Córdoba en el Obispo de Calahorra, don Pedro Portocarrero, con cargo de 12,800 ducados que le impuse de pensión; los 12,400 que se entendió tenía vieja y 400 que cargué de nuevo, y entre los dichos 12,400 ducados de pensión vieja fueron puestos 150 de Juan Martínez de la Fuente, clérigo, como lo habréis visto por la certificación que fue con ella, firmada de Francisco González, por no saberse entonces que era muerto, y por haberse entendido ahora que al tiempo que se os enviaron los dichos recaudos había ya algunos días que el dicho Juan Martínez era fallecido, me toca proveer los dichos 150 ducados y los he señalado a Tomé de Victoria, clérigo presbítero de la diócesis de Ávila, Capellán de la Serenísima Emperatriz, mi muy cara y muy amada hermana, yo encargo y mando que luego que recibáis ésta supliquéis a su beatitud en mi nombre, tenga por bien, atento a lo dicho, que estos 150 ducados se pasen en favor del dicho Tomé de Victoria, sobre los frutos del dicho obispado de Córdoba, pues cuando presenté para él al dicho don Pedro Portocarrero era fallecido el dicho Juan Martínez y por no saberse dejé de cargarlos entonces como lo hice de los dichos 100 ducados, y para que en caso que su beatitud reparase en esto, se os envía aquí consentimiento del dicho obispo, para que los dichos 150 ducados de pensión se impongan y carguen de nuevo sobre los frutos de la iglesia, en favor del dicho Tomé de Victoria, para que con el dicho consentimiento y el mío, que prestaréis, tenga su beatitud por bien el que esto se haga así y se despachen las bulas de ello en la forma que se suele hacer en casos semejantes, que en ello me serviréis. De Madrid, a 21 de enero de 1594. Yo el Rey. Por mandado del Rey nuestro señor, Francisco González de Heredia. Sin señal.»

En el anteriormente citado libro de mosén Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V*, se encuentra en diversas relaciones de músicos MELCHOR DE VALDÉS, cantor que estuvo con el rey Felipe II en Inglaterra. En el Libro de Iglesia núm. 2 hay este asiento:

> Fol. 12v : «Sebastián de Valdés. Beneficio de San Cristóbal de Colunga. Otra (provisión) por la cual presentó S.M. al beneficio simple de San Cristóbal de Colunga, diócesis de Oviedo, que es del Patronazgo de S.M., que estaba vaco por fallecimiento del dicho Diego de Valdés, a Sebastián de Valdés.»

En el Libro de Iglesia núm. 3, folio 434v la siguiente anotación que descubre parentesco entre estos Valdés:

> «En el Pardo, a 29 de noviembre de 1595, se despachó, firmada de S.M., refrendada y librada, etc., una provisión por la cual presentó S.M. al beneficio simple de la Iglesia de San Cristóbal del lugar de Colunga, que es de Patronazgo de S. M., en la diócesis de Oviedo, y vaca por dejación de Sebastián de Valdés a Melchor de Valdés, su hermano.»

Surge ahora la ilustre y traviesa personalidad de VICENTE ESPINEL, rondeño inmortal por su obra *El escudero Marcos de Obregón*, la invención, en poesía, de la décima o espinela, y haber añadido a la guitarra, de cuatro cuerdas entonces, la quinta, «mi». El gran cantor, instrumentista admirable, inquieto y desordenado en su polifacética vida. En el Libro de Iglesia núm. 3 se encuentra esta referencia al folio 82v:

> «En Madrid, a 11 de mayo de 1592, se despachó, firmada de S.M., refrendada y librada de los dichos, etc., una provisión por la cual S.M. presentó a la Capellanía del Hospital Real de Ronda, que estaba vaca por fallecimiento de Pedro Díaz Cansino, al Bachiller Vicente Espinel, dejando el mismo beneficio que tiene en la iglesia de Santa María de aquella ciudad.»

El maestro que Espinel tuvo en Ronda, su ciudad natal, fue Juan Cansino. Le había enseñado latín y música. La capellanía no iba a ser un remanso de paz para Espinel ni aun para Felipe II, cuando ya delegaba ciertas funciones de gobierno en su hijo, el príncipe Felipe, luego, el rey tercero de su nombre.

Cinco años después de la provisión anterior, en el Libro de Iglesia núm. 4, al folio 179, puede leerse:

> «Hospital de Ronda. El Rey. Venerable deán y cabildo de la Iglesia Catedral de Málaga. Sede vacante. Yo he sido informado que Vicente Espinel, a quien proveí e hice merced de la capellanía del Hospital Real, que los señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, que hayan gloria, fundaron y dotaron en la ciudad de Ronda, de esa diócesis, no cumple con decir las misas que tiene de obligación cada semana y administrar los sacramentos a los enfermos, y otras cosas, y que sin ocuparse de cosa alguna lleva la renta de la dicha capellanía, y para proveer en esto lo que convenga al servicio de Dios y mío y bien

del dicho Hospital, os encargo y mando que en recibiendo esta mi carta me informéis y enviéis relación firmada de vuestro nombre, cerrada y sellada, a poder de Francisco González de Heredia, mi secretario, de todas las cargas y obligaciones que tiene la dicha capellanía y si cumple con ella el dicho Vicente Espinel o en cuál de ellas falta y desde qué tiempo acá y por qué razón, y si cobra enteramente la renta de esta dicha capellanía sin acudir al servicio de ella y qué vale cada año y en qué consiste su renta, con lo que más se ofreciere y pareciere que cerca de esto debo saber y ser informado. Fecha en El Pardo, a 29 de noviembre de 1597 años. Yo el Príncipe. Por mandado del Rey nuestro señor, su Alteza; en su nombre don Francisco González de Heredia, señalada de los dichos.»

La información pedida debió ser desfavorable para Espinel. Continuaba, sin duda, su vida irregular, lo que provoca esta orden de amonestación, en el Libro de Iglesia núm. 4:

Fol. 205 : «Vicente Espinel. Para que el vicario de Ronda le vaya a la mano en sus excesos. El Rey. Vicario de la ciudad de Ronda. Yo he sido informado que Vicente Espinel, a quien presenté a la capellanía del Hospital Real, que fundaron en esa ciudad los señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, que hayan gloria, no vive con el recogimiento y ejemplo que es razón, ni acude al servicio de la dicha capellanía como debe y es obligado como veréis. Por información que hizo esa ciudad y va aquí y porque al servicio de Dios y mío conviene poner remedio en esto, os mando que en recibiendo esta mi carta, llaméis al dicho Vicente Espinel y le digáis que a mi noticia han llegado la dichas cosas y que se enmiende de ellas y viva en el recogimiento, cuidado y ejemplo que su hábito pide, y acuda al servicio del dicho hospital, como es obligado, apercibiéndole de mi parte que, si no lo hiciere y cumpliere así, proveeré en ello del remedio necesario, y vos, por vuestra parte, haréis oficio con él, advirtiéndole y amonestándole viva como debe y cuánto le conviene hacerlo así, y enviaréis a poder de Francisco González de Heredia, mi secretario, testimonio de la notificación y apercibimiento que en mi nombre hiciereis al dicho Vicente Espinel, y avisaréis del fruto que se siguiere de él, para que no siendo el que espero, mande proveer en ello lo que más convenga. Fecha en el postrero de Febrero de 1598 años. Yo el Príncipe. Por mandado del Rey nuestro señor, su Alteza, en su nombre. Francisco de Heredia, señalada de los dichos.»

No fue posible que Espinel rectificase su conducta, y finalmente perdió la Capellanía que había tenido tan desatendida. El ambiente de Madrid le era más propicio y en la Corte deja la existencia veintiséis años después de la fecha de esta amonestación.

En la Real Cédula escrita en el Libro de Iglesia, núm. 3, folio 186^{v}, dirigida por Felipe II al Duque de Sessa, nombrando obispo de León al doctor don Juan Alonso de Moscoso, le carga 4,550 ducados de nueva pensión además de 450 ducados que tenía de antigua. De la primera cantidad serían partícipes, entre otras personas, principalmente:

«...el Cardenal Sfrondato, sobrino del Papa Gregorio XIII, 3,000 ducados (lo cual se callará aquí hasta que vos lo digáis, como os lo escribió Francisco González); a Felipe Rogier, Maestro de mi Capilla, natural de Arras, en mis estados de Flandes, 300 ducados; a Antonio Leyton, presbítero cantor de mi Capilla de la diócesis de Lamego, en Portugal,

200 ducados; a ALONSO GUTIÉRREZ, cantor contrabajo de mi Capilla, presbítero de la diócesis de Jaén, 200 ducados. De San Lorenzo el Real, a 7 de julio de 1593. Yo el Rey. Por mandado del Rey nuestro señor, Francisco González de Heredia. Señalada del Licenciado Pedro Vázquez Arce, Presidente de los Consejos Reales y de la Cámara, y de los Licenciados Guardiola y Juan Gómez y doctor Amezqueta, de los dichos Consejos.»

* * *

«A toda la familia de Cabezón, que no sólo a su persona, favoreció y tuvo en mucha estima el monarca Prudente.[4]» Esta familia estaba constituida por Antonio de Cabezón, su mujer Luisa Núñez, los hijos de ambos, Hernando, Jerónima, Gregorio, María y Agustín, y su tío Juan de Cabezón. Fueron músicos Antonio, el fundador, Juan y Hernando; cantor-cico tiple, Agustín; Jerónimo estuvo al servicio de la Reina de Bohemia; María, como dama de la Princesa Doña Juana, fundadora de las Descalzas Reales de Madrid, y Gregorio, clérigo, testamentario nombrado por sus padres. Así parece que debió ser, salvo confusiones de parentesco en los mismos documentos originales al repetir los nombres en distintas plantillas de músicos.

Antonio de Cabezón percibía con el Emperador Carlos V 180,000 mrs., de sueldo anual que Felipe II concedió después a Hernando de Cabezón; a María le dio 1,000 ducados para dote de casamiento, innecesarios, porque parece ser que murió soltera; a la viuda de Antonio de Cabezón, 80,000 mrs., mientras vivió. Los músicos Cabezón, en tiempos respectivos, con los poderosos Carlos V y Felipe II formaron el séquito lírico de su corte, actuando en los reales escenarios que España levantó en distintos lugares de Europa.

Tema tan goloso y de trascendental interés por la época y el ambiente renacentista, los regios personajes y artistas que lo avaloran, las obras que descubre de un pasado de los más brillantes de la música española, viene mereciendo, desde hace cerca de tres cuartos de siglo, el que prestigiosos investigadores y musicólogos, como Pérez Pastor, Pedrell, Kastner, etc., además de los ya mencionados Fernández Montaña y mosén Anglés, le hayan dedicado años de asiduo trabajo de transcripción y publicación de documentos y partituras.

Así, pues, debe de quedar ya poco que añadir a la magna búsqueda de aquellos infatigables eruditos. No obstante, cualquier referencia a la familia Cabezón merece ser recogida. Últimamente he cosechado varias, que tengo por inéditas e inserto con su texto completo.

En el Libro de Iglesia núm. 1, al folio 12, hay una larga Real Cédula, dirigida al Cardenal de Sigüenza. Lleva fecha 18 de julio de 1558. El encabezamiento es de esta magnitud : «Don Felipe, por la Gracia de Dios, rey de España, de Inglaterra y Francia, de las dos

4. J. FERNÁNDEZ MONTAÑA, ob. cit., págs. 168-9.

Sicilias, etc.». Todo el documento hace relación a pensiones nuevas en distintos obispados. En el folio 12v, Córdoba, incluye a : «JUAN DE CABEZÓN, maestro organista, 100 ducados». En el folio 47v, en otro escrito semejante, Obispado de Córdoba : «GREGORIO CABEZÓN, hijo de Antonio de Cabezón, nuestro criado músico de tecla, 150 ducados, en lugar de 100 ducados que le señalamos por aumento de cincuenta y nueve, según lo escribimos al Cardenal de Sigüenza, por el dicho tiempo». Fechado en Madrid, a 13 de noviembre del año 1562.

Se guardan tres escritos relativos a memoriales de Hernando de Cabezón, en el Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos, legajos números 4409, 4412 y 4414, documentos numerados 221, 45 y 126, respectivamente.

1.º «S.C.R.M. En la Cámara se ha visto un memorial de Hernando Cabezón, músico de Cámara de V.M., en que dice que Juan de Colmenares, su cuñado, salsier que fue de sus Altezas, renunció en él un regimiento que tenía de la villa de Carrión y no vivió los veinte días que la ley dispone y le faltaron solos dos, y suplica a V.M. que, atento sus servicios y los del dicho Colmenares, y que es para uno de siete hijos que dejó con grandísima necesidad y pobreza y con muchas deudas, por haber estado malo más de seis meses de la enfermedad de que murió, le haga V.M. merced de suplirle el dicho tiempo para, que conforme al título que tiene del dicho oficio, se le dé la posesión, y por los libros de la Razón parece que un Regimiento de Carrión vale doscientos ducados, y ha parecido que siendo V.M. servido se puede esto hacer, pues él hace verdadera relación, y el valor del oficio es tan poco y el Colmenares dejó tantos hijos y necesidad. En Madrid, a 5 de diciembre 1583.»

En la parte del pliego que, doblado, hace de portada. Con letra grande y rúbrica real: «Está bien». Al margen : «vino esta respuesta en 15 del dicho diciembre».

2.º «En la Cámara se ha visto un memorial de Hernando Cabezón, músico de tecla de V.M., en que dice que ha 23 años que sirve y que los 13 de ellos ha servido sólo sin compañero, habiendo tenido siempre dos, y que en este tiempo S.M. ha dejado de pagar 15,200 ducados que montaba el salario de ellos, a razón de 200 ducados al año a cada uno, y suplica a V.M. que, teniendo consideración a que en las jornadas de Córdoba, Portugal y Monzón, sirvió sin hacer ninguna falta y gastó mucho de su hacienda por no habérsele hecho ninguna merced, y que después acá se ha casado y tiene tres hijos, y por ser sus gajes cortos pasa necesidad y no se puede sustentar, y a lo que su padre sirvió, le haga V.M. merced para uno de sus hijos de un asiento de contino, de que V.M. le hizo merced a él en Bruselas, y vacó por muerte de Juan de Colmenares, su cuñado, en quien por su dejación V.M. le mandó pasar para ayuda al remedio de doña Jerónima de Cabezón, su hermana; y como quiera que V.M. tiene muy cerrada la puerta a hacer merced de estos asientos, todavía teniéndose consideración a lo que el dicho Hernando Cabezón ha servido y a lo mucho que sirvió su padre y que todos ellos son criados de V.M. y que del asiento de contino que él tenía hizo V.M. merced a su cuñado para el remedio de su hermana, ha parecido consultar a V.M. para que V.M. vea si lo será de hacerle la merced que suplica, pues se empleará también en sus servicios y en los de su padre. De Madrid, a 15 de junio de 1589.»

En la portada : «Avíseseme lo que parecerá y cuánto ha que vacó y por quién». Rúbrica del Rey. A continuación:

«Este asiento de contino vacó en fin del año de 82 por Juan de Colmenares, a quien V.M. hizo merced del año de 62, por dejación del dicho Hernando de Cabezón, porque el dicho Juan de Colmenares casó con una hermana suya, y visto en la cámara y teniéndose consideración a que el dicho Hernando de Cabezón hizo del dicho asiento por el remedio de su hermana, y a los servicios de Antonio Cabezón, su padre, y de todos ellos, ha parecido que, siendo V.M. servido, podría hacerle merced del dicho asiento como lo suplica. En Madrid, a 13 de marzo de 1791.»

Sigue otra orden:

«Vuélvasele el asiento de contino para que le tenga desde ahora, como le tenía antes en su misma cabeza, y véase si se podrá despachar por cédula, diciendo que le valga desde ahora el título que tenía antes, sin despachársele de nuevo, por que sea menos consecuencia.»

Esta sucinta concesión que Felipe II hace a Hernando de Cabezón, del asiento de continúo, va autorizada con la rúbrica del rey.

El contino o continuo era un servidor del soberano, de toda su confianza, con sueldo y manutención. Su misión consistía en seguirle y protegerle dentro y fuera del Palacio. Los continos, antiguamente, formaban una especie de compañía de guardias. Es el guardaespaldas, como ahora se dice.

3.º «Señor. V.M. me ha mandado remitir un memorial de Hernando de Cabezón, músico de tecla de V.M., en que dice que ha 29 años que dejó la prebenda de Sigüenza por venir a servir a V.M., y V.M. fue servido de recibirle en lugar de Antonio de Cabezón, su padre, y decirle que por respeto del dicho su padre, él y sus hermanos hallarían en V.M. lo que hubiesen menester, como esto lo tienen bien experimentado por las muchas mercedes que V.M. les ha hecho, y porque ahora se halla viejo y enfermo y con cinco hijos, que el mayor no tiene más de siete años, y sin ninguna hacienda que dejarles, suplica a V.M. que teniendo consideración a esto y a sus servicios y a la voluntad con que los ha hecho, haga V.M. merced a los dichos sus hijos, para después de sus días de él, de ochenta mil maravedís de por vida, de los ciento ochenta mil maravedís que tiene de salario en la Casa de Castilla, como los tuvo Luisa Núñez, su madre, para con que se puedan criar hasta que tengan edad para servir a V.M. como él lo ha hecho, y en el dicho memorial vino puesto de letra del Sr. Gasol, para que se vea en la Cámara y se avise de lo que parecerá. Y visto en ella, ha parecido que, siendo V.M. servido, se le puede responder que lo acuerda adelante. En Madrid, a 10 de julio de 1595.»

En la portada : «Así». Y la rúbrica del Rey. Al margen : «Vino esta respuesta en 17 del mismo mes».

Señalaré, por último, y más bien con fines informativos, la existencia de dos escrituras que he visto en el Archivo Histórico de Protocolos, de Madrid:

«Censo para Hernando de Cabezón, músico de tecla de S. M.», de fecha 22 de octubre de 1596. Protocolo 1808, fol. 807. Escribano Juan de la Cotera.

«Inventario de los bienes que quedaron por muerte de Luisa Núñez, viuda de Antonio de Cabezón, músico de tecla de S. M.». Escribano Francisco Martínez, fol. 411.

De entre el fárrago de formulismos de la literatura burocrática y notarial, después de una gran criba de noticias y lectura de documentos, principalmente en los cuatro gruesos Libros de Iglesia citados y conservados en la Sección de Consejos del Archivo Histórico Nacional, y luego, en menor proporción en el de Protocolos, han salido los precedentes datos que ayudan a conocer más y mejor, en su lejanía cronológica, a esos músicos de Felipe II y de su reinado.

* * *

Seis años después de celebrado el Concilio de Trento, que, al tratar de la liturgia musical, fijó los modelos de breviarios, misales y demás libros propios del culto, Cristóbal Plantin, el célebre impresor francés, establecido en Amberes, publicó, en 1568, el primer breviario, según lo preceptuado por el Concilio.

En 1571 Felipe II le nombró prototipógrafo regio, concediéndole un privilegio de impresión para España y sus dominios, que habría de durar casi tres siglos en beneficio de él y de sus sucesores, la Casa Plantin, que llegó a tener en Amberes diecisiete prensas en ejercicio y sucursales en Leyden y París. El arte de la tipografía debe a Plantin los mayores adelantos. Gozaba de ilimitada fama. Rehusó, en 1576, durante un viaje a París, el título de impresor real que le ofreció Enrique III. En 1581 fue nombrado architipógrafo de los Países Bajos, para imprimir toda clase de carteles, pasquines y ordenanzas oficiales.

El privilegio concedido por Felipe II, si bien prestigió al libro español con la publicación de obras como la «Biblia políglota de Alcalá», considerada como su obra maestra, perjudicó mucho a cuantos en aquellos tiempos se dedicaban a labores relacionadas con el libro; impresores, encuadernadores, fabricantes de papel, etc. Sus protestas contra la concesión no tuvieron eficacia alguna, no obstante haber demostrado los impresores españoles una buena técnica en la estampación de libros litúrgicos. Al crearse, con Felipe V, una imprenta real, quedó anulada la exclusiva de Plantin, pero es con Carlos III cuando cesa totalmente aquel privilegio, por Real Cédula de 1787.

En el *Catálogo de la Exposición Histórica de la Música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, por mosén Higinio Anglés,[5] se publican interesantes láminas de música para canto llano y vihuela, obra de los tipógrafos hispanos de distintas ciudades, que acreditaron su maestría en el oficio cuando estaba en todo su vigor el privilegio de Plantin.

5. Publicado con motivo de la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Felipe Pedrell, Barcelona, 1941. — N. del A.

Una de estas buenas labores fue la que resultó del contrato celebrado en Madrid el 29 de mayo de 1576, entre Hernando de Cabezón y Francisco Sánchez, impresor, del que salió el libro *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, editadas por su hijo Hernando (Madrid, 1578). Este contrato lo he leído en el documento original, en el Archivo Histórico de Protocolos, de Madrid, pero ya en el año 1897 Pérez Pastor el dió a conocer en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, números 8 y 9, de agosto y septiembre, comentándole, y además algunas de sus cláusulas han sido reproducidas más tarde en otros libros.

El tipo de ese concierto, como Cabezón y Sánchez le denominan, se ajusta al tercer caso que Pérez Pastor señala de los en que se dividían los contratos que se hacían en España durante los siglos XV, XVI y XVII. Éste tiene entre sus diecinueve cláusulas algunas ciertamente rígidas, como la núm. 16 : «el dicho Francisco Sánchez ha de imprimir graciosos al dicho Hernando de Cabezón otros 25 de los dichas libros en papel marquilla»; la 18.ª : «..si. alguno (de los libros impresos) quedare en su poder (de Sánchez) o se hallare haber vendido o dado a alguna persona, pierda toda la dicha impresión»; y la 19.ª, la de quedarse Hernando con los punzones, matrices, puntos y reglas, etc., con que se hubiese hecho la impresión, aunque le pagase el coste de fundición.

Aún estaba en vigor el privilegio concedido a Plantin por Felipe II, cuando en 1772, reinando Carlos III, se solicitó otro:[6]

> «Señor : Don Carlos Bertazzoni, Propietario de la Imprenta de Música establecida en esta Corte, puesto a los Reales Pies de V.M., con el más profundo rendimiento, expone : Que en el año de 1769 empezó a poner en ejecución un proyecto de grabar y estampar música de autores españoles y extranjeros : Que para conseguirlo envió a París, a expensas propias, un sujeto que se impusiese en este arte : Que luego que se impuso le hizo volver a Madrid, donde a costa de experiencias, de crecidos jornales, de obras cerradas, y de materiales perdidos, ha conseguido enseñar a grabar y estampar música a algunos grabadores españoles, de suerte que las obras que salen ya de la estampa de Madrid llegan a la perfección que no podría esperarse en tan corto tiempo, y que V.M. podrá dignarse de reconocer en la adjunta muestra, si tuviese a bien pasar los ojos por ella. Hasta ahora sólo se ha visto en España música estampada en reinos extranjeros, y desde aquí adelante podrá haberla estampada en Madrid, grabada por operarios nacionales.
>
> Lo único que podría impedir el progreso y perfección de este arte sería que alguno, a imitación del suplicante, pretendiese y obtuviese permiso para establecer otra imprenta de música, pues esto no solamente perjudicaría el caudal que tiene empleado en este establecimiento, sino que de ello se originaría la ruina de ambos, y por consiguiente la del mismo establecimiento, por todo lo cual,
>
> Suplica rendidamente a V.M. se digne, por un efecto de su Real munificencia, conceder a Don Carlos Bertazzoni (o a sus herederos) Privilegio exclusivo para que durante veinte

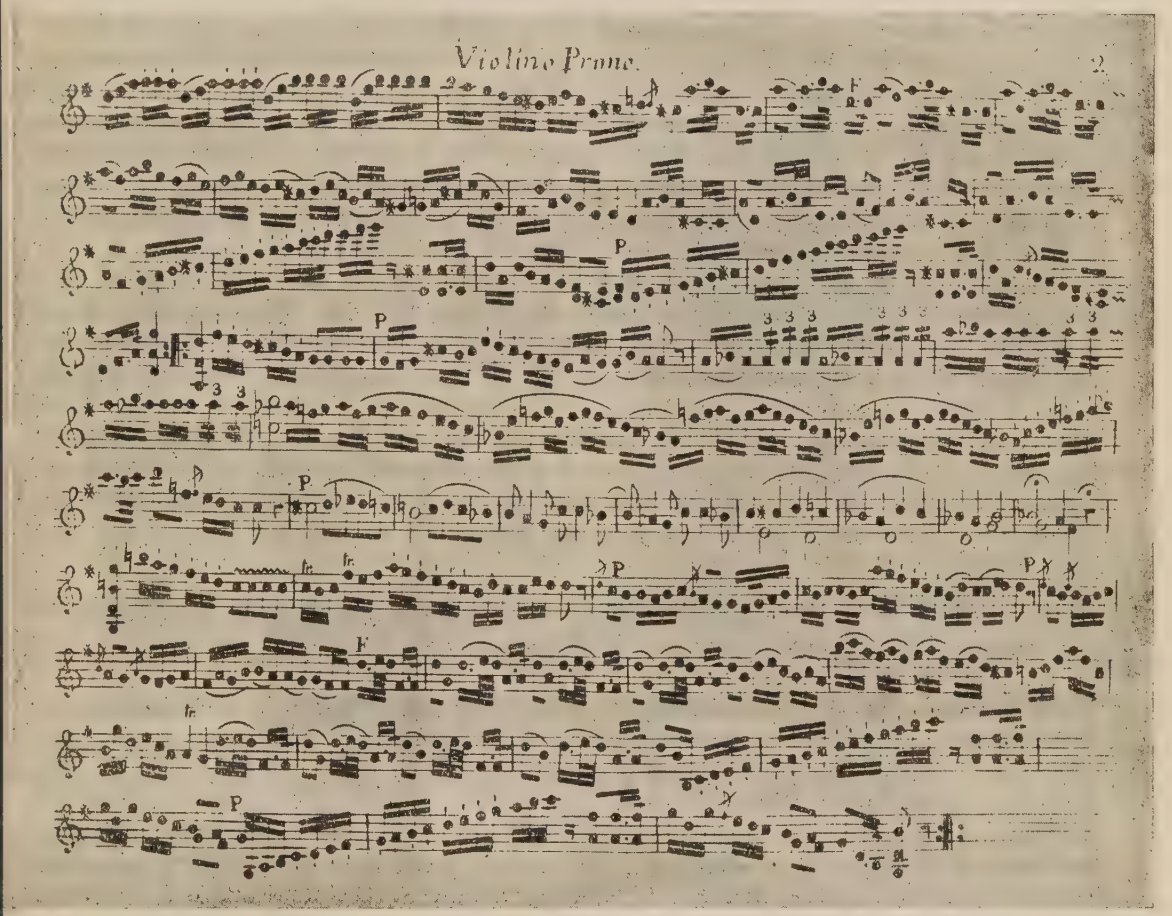
6. A.H.N., Consejos, leg. 5803, núm. 38.

años sólo él pueda grabar y estampar música en España, los diez primeros por ser inventor de este proyecto, y los diez restantes en atención a los crecidos gastos que indispensablemente se le han originado para ponerlo en ejecución y perfeccionarlo, quedando a todo vasallo, después de expirar dicho Privilegio, la libertad de establecer iguales imprentas en el Reino. El suplicante espera deber esta gracia a la Real piedad y justificación de V.M., y V.M., si lo tuviese a bien, podrá dignarse mandar examinar esta humilde representación en el Supremo Consejo de Castilla o en el Tribunal que V.M. hallare por conveniente. Madrid, a 7 de julio de 1772. Señor, a los Reales Pies de V.M. Carlos Bertazzoni.»

La muestra de música impresa que Bertazzoni dice envía al Rey para que juzgue la perfección del trabajo es la obra de Boccherini *Seis dúos a dos violines*[7], estampada en dos cuadernos de forma apaisada, caja 24,50 × 19 cm., papel grueso y fuerte, cubiertas sin título, de cartulina color oro antiguo. El primer folio, a cuya vuelta va la música, es el que representa el siguiente grabado:

7. Véase *Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón*, Inst. Esp. de Mus. Anuario Musical, vol. XIII, Barcelona, año 1958.

La clase y claridad de la notación musical puede apreciarse en la segunda lámina, correspondiente al principio de la obra en la parte del violín primero:



La petición de Bertazzoni pasó al Fiscal con el siguiente oficio:

«Excmo. Sr. Don Carlos Bertazzoni, propietario de la imprenta de música establecida en Madrid, solicita en el memorial adjunto que, en atención a lo que expone, se le conceda, o a sus herederos, privilegio exclusivo para que, por tiempo de veinte años, sólo él pueda grabar y estampar música en España, los diez primeros años por ser inventor de esta idea, y los restantes por los crecidos gastos que ha tenido para ponerla en ejecución y perfeccionarla; y de orden del Rey lo remito a V.E. con los dos ejemplares de música estampada, que le acompaño, para que el Consejo consulte lo que se le ofreciere y pareciere. Dios guarde a V.E. muchos años como deseo. Palacio, 9 de julio de 1772. Manuel de Roda.»

Al margen : «Señores de Gobierno : Mata, Tasó, Mercader, Ávila, Valiente, Contreras. Madrid y julio 11 de 1772.»

El Fiscal emitió un informe en estos términos:

«Que hasta ahora todas las composiciones de música venían estampadas de fuera del Reino. De que se infiere la utilidad de que se graben y estampen en España para promover el grabado y el estampado. El recurrente ha promovido esta industria a su costa, sin desembolso del Erario Público, con la perfección que manifiestan las muestras que presenta.

Y aunque los privilegios exclusivos son odiosos, esto se entiende cuando se conceden perpetuamente, porque en tal caso aniquilan la industria, estancándola en una mano que nunca la mejora. Mas esto no sucede así cuando los Privilegios son temporales, porque entonces, sin perjuicio de nadie, se arraiga una industria de que antes se carecía, y se reembolsa por este medio a las personas aplicadas, con alguna ventaja suya hasta cuyo tiempo sería injusto que ningún otro se aprovechase en daño suyo de este ramo.

En cuyos términos entiende el Fiscal ser justa la pretensión de dicho Bertazzoni para la concesión del Privilegio por el término de veinte años que pide, bajo la precisa calidad de valerse para el grabado y estampado de profesores españoles o que estén avecindados en España; y con la calidad asimismo de que si se abandonase esta empresa, por sí o por quien le represente, antes de cumplir el plazo, cese el Privilegio, y en caso de cumplir quede libre a los demás vasallos de S.M. el establecimiento de estas Imprentas, prohibiéndose la introducción de fuera de todo lo que estampase dicho Bertazzoni, y lo mismo se entienda por regla en adelante, como está resuelto por S.M. para las impresiones ordinarias. El Consejo acordará y consultará a S.M. lo más acertado. Madrid, 15 de julio de 1772.»

Resolución de fecha 27 de julio del mismo año, por los señores de Gobierno, señores Figueroa, Ávila, Valiente, Velasco, Veyán y Contreras. Al señor Conde de Aranda.

«El Consejo, Señor, no halla medio de conceptuar de inventor en el arte de estampar la música a don Carlos Bertazzoni, respecto de que no es profesor del arte de grabar ni de estampar, y sólo tiene la circunstancia de querer invertir su dinero en este oficio, valiéndose de los grabadores y estampadores del país, y en esta inteligencia no le corresponde el privilegio privativo que pretende para que en veinte años no pueda otro alguno estampar la música, siendo digno de consideración, que antes de ahora se ha estampado, y con mucha perfección, algunos vecinos de Madrid, la Música Militar y otras varias piezas, a quienes sería muy perjudicial este privilegio; pero que este sujeto puede usar de la libertad común a todos, haciendo estampar la música con oficiales inteligentes y hábiles, para lo que no necesita de privilegio alguno, y que será conveniente que en favor de éste y los demás que se apliquen a promover este ejercicio, se sirva S.M., de prohibir la entrada en sus Dominios, de todas las piezas de música que se hallen estampadas y se estamparen dentro de ellos, como lo tiene V.M. mandado en favor de las imprentas.»

Cuando ya estaba próximo a cesar totalmente el monopolio de la Casa Plantin, era improcedente conceder otro, cualquiera que fuese el plazo de duración, máxime existiendo en Madrid y en otras ciudades de España talleres que se dedicaban con pleno acierto a esa labor. Por otra parte, las protestas y descontento a que dio lugar aquella larga exclusiva abonaron la negativa de caer en otra situación parecida.

Más sentido tiene la petición que expresan los siguientes escritos[8]:

«Santiago Rodríguez, en nombre de don Francisco Javier de Sarria, Director de la Real Lotería de Méjico, a V.A., como más haya lugar, digo : Que habiendo mi parte traducido los «Elementos de Música teórica y práctica» que escribió en francés Mr. D'Alembert, con una carta de este mismo autor en respuesta de otro escrito de Mr. Rameau, todo ello traducido al castellano por el expresado don Francisco Javier de Sarria, y deseando dar a luz para la utilidad pública, en esta atención; A.V.A. Suplica se sirva conceder a mi parte la licencia y facultad para que pueda imprimir dicha traducción; que es gracia que espera le conceda V.A. Santiago Rodríguez.»

Comienza la tramitación del precedente memorial:

«Censores del Gobierno : Contreras, Urríes, Acedo, Irabien, Hinojosa, Argaiz. Madrid, 11 de noviembre de 1778. Remitido a la censura de don Antonio Hita, Maestro Mayor de la Capilla de la Encarnación. Fecha orden en dicho día.»

Llegada de la traducción al censor:

«Muy Señor mío : Ayer recibí la traducción y original de los «Elementos de Música teórica y práctica», de Mr. D'Alembert, con la carta respuesta de éste a Mr. Ramó (sic), que Vmd. me remite para su censura, de orden del Consejo. Quedo en evacuarla, y de Vmd. siempre su más atento seguro servidor. Antonio Rodríguez de Hita. Hoy, 17 de noviembre. Sr. don Antonio Martínez Salazar.»

La carta de Francisco Javier de Sarria, en respuesta a otro escrito de Rameau, a que hacen referencia tanto el memorial de Santiago Rodríguez como la carta del Maestro Hita, no se halla entre estos documentos, y es lástima porque avaloraría mucho el tema, dándole mayor desarrollo e interés con nuevas opiniones.

Informe del Censor:

«La traducción de los "Elementos de Música" que Mr. D'Alembert escribió en francés, hecha por don Francisco Javier de Sarriá, está bien desempeñada, y por tanto me parece que puede V.A. darle la licencia que pide para su impresión.

Y para que esta obra salga con toda la perfección que el original merece, juzgo será conveniente prevenir al sujeto que corra con la edición tenga presente la lista de voces corregidas que acompaña a esta Censura; a fin de que use de ellas siempre que corresponda; pues sin rebajar nada al mérito del traductor, que sin duda posee bastantemente el conocimiento de ambas lenguas, se puede ejecutar disculpándole el cortísimo o ningún uso que ha habido hasta ahora de volver en español ninguna obra francesa de música. Son voces facultativas las de la lista, y las más de ellas recomendadas por el uso de los autores latinos: ésta es la causa de anotarlas y desear yo que no se muden, además de ser muy conocidas a los músicos españoles, y las que el traductor sustituye totalmente desconocidas en España.

8. A.H.N. Consejos, leg. 5542, núm. 11.

Tales, v.g., decir que *Sixte superflue*, Sexta sobrante, por *Quincième*, Decimaquinta, y así de otras. Éste es mi parecer, salvo el superior de V.A., a que estoy siempre subordinado. Madrid, y noviembre 23 de 1778. Antonio Rodríguez de Hita.»

Al margen : «Señores de Gobierno : Mata, Valiente, Urríes, Acedo, Doz, Yrabién. Madrid, 27 de noviembre de 1778. Concédese licencia para la impresión en la forma ordinaria y con arreglo a lo que propone el Censor.»

En una cuartilla aparte figuran las correcciones señaladas por el Maestro Hita, en la misma forma que van a continuación:

«Lista de voces facultativas que usa con equivocación el Traductor, de las cuales se da la corrección:

Original	Traducción	Corrección
Accord	Lleno	Postura
Accords	Llenos	Posturas
Marche	Marcha	Canturia
Marche de la Basse	Marcha del Bajo	Canturia, movimiento o tránsito del Bajo
Sixte superflue	Sexta sobrante	Sexta superflua
Temperament	Temperamento	Temple
Quincième	Decimaquinta	Quincena
Repos	Reposo	Cláusula
Tremblement	Temblor	Trino
Double emploi	Doble aplicación	Doble empleo.»

El criterio del Censor es justo y sobrio. La traducción está bien hecha, salvo aquellas voces que él corrige, ciñéndose completamente a las reglas de la música, y aconsejando se tenga en cuenta, al hacer la edición, que los músicos españoles están habituados al empleo de vocablos más significativos y correctos, que son los que el Maestro Hita señala. Y es muy importante su afirmación, de que no se traducían obras de música del francés al español, en aquellos tiempos.

Pertenece también al reinado de Carlos III otro asunto que si propiamente no es de impresión de música, lo es de polémica musical. Es una larga y engolada instancia solicitando licencia para imprimir un escrito en defensa de los componentes de la Capilla Real, criticados en un folleto puesto a la venta en Madrid. Debió ser un caso sonado, no sólo porque de músicos se trataba, sino por la calidad de otras personas que en él intervinieron, como se va a saber seguidamente:

«Señor. Sólo la justa defensa de mi Facultad Música y la equitativa vindicta de mi honor, cimentado en la voz esparcida de sus más hábiles Profesores, pudieran estimularme a tener que llamar la atención de V.A., tan altamente empleado en asuntos de más relevante

importancia, para que atendiese a la causal de mi debida apelación a tan sabio como justificado Tribunal.

Habiéndose publicado en Madrid un Papel, por la imprenta, bajo el título "El Censor, discurso 97", se apresuraron a comprarle muchos de mis compañeros, individuos de la Real Capilla de S.M. (que Dios guarde), por ser noticiosos de que era el expresado Discurso una recopilación de injurias contra la Facultad y sus profesores, tanto eclesiásticos como seglares, dichas con tal desprecio y bajeza, que en sumo grado la ridiculizaban y abatían de modo que comprendieron vendrían a ser el común ludibrio y escarnio, si su honor no se valía de algún medio que le hiciese conocer al autor del nominado Papel la total y absoluta ignorancia en que se hallaba en materia de arte y ciencia música, en vista de la mordacidad con que la ultrajaba. Al parecer, la confusión de los enunciados mis compañeros y comprofesores no hallaron otro sujeto más a la mano para la ejecución de sus honrados designios que a mí, instándome a que emprendiese por escrito el desempeño del agravio público y común; y aunque resistí por no competir con nadie en asuntos, que, infaliblemente perturbarían el orden de mis continuas tareas de distinta calidad, tanto instaron que poniendo el predicho Papel del llamado "Censor" en las manos de mi repugnancia, y la justa y común vindicta, rendí mi voluntad a la suya.

Tomé el "Censor", le leí y encontré ser cierta la relación hecha, y conocí que el estilo impropio que seguía otro pretendido Censor no pedía otro, en la respuesta, que el joco-serio, por más aliciente al gusto de los lectores. Éste seguí en el Contra, que formé, y concluido le puse por medio de un hijo mío en manos del Ilmo. Sr. Don Fernando Velasco, solicitanto su licencia para publicarle por la estampa, no encontrándose en él cosa alguna que contradijese a la Religión, buenas costumbres y Reales Regalías, puntos todos que, con los de las buenas reglas del Arte, nunca perdió de vista mi espíritu, tanto por ser así debido, como por ser tal la sabia y piadosa disposición de S.M.

De orden del mencionado Ilmo. Sr. fue remitida dicha mi respuesta por el mismo dador a D. Francisco de Borja y Velasco, sacerdote recomendable, sabio y juicioso, para que la censurase, y éste, habiéndola leído con el requisito cuidado y no hallando en ella cosa que desdijese de los tres generales puntos citados, expresó por escrito al precitado Ilmo. Sr. (según vocalmente me lo comunicó luego el mismo Sr. Borja) que antes de la impresión de tal respuesta mía debía dulcificarla de algunas voces algo agrias, que la justa defensa de mi Facultad me había arrancado de la pluma, y así lo ejecuté porque así lo ordenó el prenotado Sr. Ilmo· mandando al mismo tiempo que, ejecutada que fuese su orden, volviese mi dicho papel y respuesta a la segunda revisión del enunciado Sr. Borja, a fin de que, sin recelo alguno, pudiese darse a pública luz. Con puntualidad respetuosa, obedecí la orden en todo, gobernado del mismo Sr. Borja, por no fiarme de mi amor propio, honrándome otro Señor mi Censor en seqüela de todo con la segunda censura, en la que manifestó estar enteramente satisfecha su intención para alentar a los desmayados.

Nada de esto bastó, Sr., para que el Ilmo. señor Velasco adhiriese a la concesión de la licencia de impresión por mí solicitada; antes bien, negándola, me remite en su Decreto a la superioridad de V.A., a donde debía acudir, como acudo, haciendo el debido recurso y poniendo en su alta consideración la consternación en que me pone haber llegado a entreoir estar sabedor de mi citada respuesta el Príncipe nuestro Sr., por medio de mis compañeros, que como Maestros asisten continuamente en su cuarto, estando asimismo noticioso S.A. del prenotado afrentoso papel del "Censor", dado al público. En esta atención.

A.V.A. suplico, que, cerciorado de todo lo expuesto, y considerando mi confusión, en

caso que S.A. tal vez me pregunte, tocante a la relacionada materia, en algunas de las varias academias de Música en que se divierte por las noches, y a las que por obligación de mi empleo tengo el honor de asistir, se me dé la causal de la negativa precitada, cuando las citadas censuras dadas por orden expresa del precitado Ilmo. Sr. han sido siempre tan favorables hacia dicho mi escrito respuesta : y que en su vista se digne asimismo mandar que (si V.A. lo tiene así por más conveniente) pase a la censura de cualquiera de los profesores de más nombre en esta Villa, como el Reverendísimo Padre Fr. Juan de Cuenca, religioso del Orden del Grande Padre San Jerónimo, habitante de la casa del Ilmo. señor Conde de Campomanes, el Maestro de la Real Capilla de S.M., don Antonio Ugena, el de la Real de las Señoras Descalzas, don Manuel Mencía, don Miguel Rabaza, organista principal de la citada Real de S.M., o a cualquiera otro que tenga V.A. por más conducente, pues siempre tendré por más acertada y sabia la disposición de V.A., de quien espero se digne condescender a mi justificada súplica, y que no encontrándose óbice en dicha mi respuesta con el título «*El Músico Censor del Censor no Músico*, o *Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira*», me conceda licencia para que pueda imprimirla y publicarla. Madrid, 10 de julio de 1786. Manuel Cavaza.»

Manuel Cavaza o Cabazza figura en la gran orquesta de la Corte de Fernando VI, desde el año 1746, y era primer oboe. Los escritos que motivaron esta polémica no existen entre la documentación consultada.

Hay una nota que dice:

«Este memorial y obra que le acompaña lo trajo S.I. en la bolsa, hoy, 13 de julio de 1786.» Al margen : «Señores de Gobierno : Campomanes, Espinosa, Vallejo, Velarde, Medinaveitia. Madrid, 13 de julio 1786. Remítese a censura del P. Fr. Juan Cuenca, monje del Monasterio del Escorial. Fecha orden en 14 del dicho.»

Informe del Censor:

«He leído con cuidado el Papel que de orden de V.A. se me ha remitido, cuyo título expresa El *Músico Censor del Censor no Músico*, o *Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Symplicio Greco y Lyra*, que publica don Manuel Cabaza, criado de S.M.C. en su Real Capilla. Conozco al Autor, más por su capacidad literaria y habilidad, a todos tan notoria, que por trato ni amistad. Por esto parecía (siendo yo Profesor de la misma facultad) no deberse remitir a mi censura, por la pasión como natural hacia el Autor de la obra : y conociendo no ser obstáculo la pasión al conocimiento y aprendido mucho en su lección, soy de parecer, no habiendo encontrado en toda la obra cosa alguna que desdiga de nuestra Religión, buenas costumbres y regalías de S.M. (que Dios guarde), como tampoco de las reglas del Arte; se le conceda la licencia, salvo *meliori*, que solicita para su impresión, por ser muy útil para que los Profesores se alienten y queden desagraviados, tanto los sacerdotes como los seglares, de los modos insultantes con que los vulnera el Papel impreso bajo el título : *El Censor número 97*. Madrid, 17 de julio de 1786. Fr. Juan de Cuenca.»

En carta de la misma fecha, dirigida a don Pedro Escolano y Arrieta, dice el Censor:

«Muy Sr. mío : He visto la obra que por orden del Consejo me remitió V.S. bajo el título *El Músico Censor del Censor no Músico*, y no habiendo encontrado en ella cosa alguna que desdiga, la devuelvo junto con el parecer que se me pide. Dios guarde a V.S. muchos años. Al margen : «Señores de Gobierno : Torre, Santa Clara, Espinosa, Vallejo, Velarde. Madrid, 18 de julio de 1786. Se concede licencia para la impresión en la forma ordinaria. Fecha licencia en 20 de dicho.»

«La historia de la edición musical madrileña todavía está por escribir. La primera obra impresa *en cifra* fue la de Cabezón, del 1578. En Madrid existió a fines del siglo XVI una imprenta real, de cuyos talleres salieron varias obras editadas espléndidamente.» El precedente párrafo es del Catálogo de la Exposición Histórica de la Música española, debido a la pluma de Anglés, y anteriormente citado. A lo que se haya publicado, desda aquella fecha — año 1941 — hasta hoy, va a sumarse esta breve aportación a la imprenta musical madrileña.

La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII

Por Francisco CIVIL

II*

El siglo XVII señala una época de acusado interés artístico para la ciudad de Gerona. En lo que se refiere al órgano de la Catedral cabe señalar la existencia de un órgano que fue calificado de *magnífico* por los peritos contemporáneos, substituyendo al primitivo del antiguo templo románico. Obra del notable organero Armenter, en cónsola de tres teclados, fue inaugurado en 1497. Renovado en 1566 por el francés Pierre Bordons, fue nuevamente recompuesto a fondo en 1599 por el hijo del anterior, José Bordons. Asimismo, en la Catedral se disponía de otro instrumento no tan importante como el precedente que los escritos del tiempo determinan con el nombre de *organum minus* o *el de la capilla de San Juan*, es decir, el de la furnícola situada poco más o menos sobre la puerta que da acceso al Palacio Episcopal. Además, en otros documentos, se hace referencia de un pequeño órgano conocido con el nombre de *beatae Mariae in Claustribus*, que me es posible describir por haberlo visto, aunque inservible, antes de 1936 en el coro o pequeña tribuna de la actual Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, contiguo a los claustros catedralicios. Posteriormente hallamos otro minúsculo y portátil, producto de artesanía del capitular don José Ganou, legado a la Catedral por su heredero, también canónigo, don Ramón Ganou, en 13 de junio de 1674 (apéndice 1). Este órgano, por disposición del propio José Ganou, era utilizado durante la procesión de Corpus Christi, sufragando el Cabildo los gastos de transporte. Al quedar dicho instrumento en propiedad de la Catedral, el canónigo Prats propuso se colocara en la capilla llamada de los doctores, lugar seco y espacioso, para su mejor conservación (apénd. 2).

Es interesante observar, a raíz de la procesión de Corpus Christi, que la capilla de música tenía costumbre de cantar villancicos o letrillas al Santísimo, «*primero frente a la Iglesia de las Capuchinas, segundo en los cuatro ángulos, vulgo quatre cantons, y en tercer lugar en la plaza frente a la escalinata*» (apénd. 3).

* La primera parte del estudio sobre la vida musical en Gerona la hallará el lector en *Anuario Musical*, n.° IX, 1954, págs. 217-250.

Respecto a la música, la primera indicación que aparece a partir del 1600 se refiere a la obligación que tenía el maestro de capilla, de pulsar el órgano durante el canto del himno *Benedictus y Benedicamus*, en las festividades de San Pedro y San Juan (apénd. 4). El hecho de que fuera el maestro de capilla precisamente el encargado de ello se colige que tal vez por aquellos años en la Catedral se carecía de organista titular. En un documento del 4 de mayo de 1606 se da fe de otro organista cuyo nombre se desconoce, al que se le concede licencia para ausentarse unos días mientras deje suplente apto (apénd. 5).

El primer nombre de organista que aparece en el siglo XVII es el de Juan Martí, de quien se pondera en breves términos su pericia en el arte de tocar y lo endeble del sueldo que percibe. También en el mismo escrito se alude al estado pésimo en que se hallaban los órganos del templo, debido a las obras de pavimentación del suelo (apénd. 6). A los pocos meses se procedió a la afinación y arreglo de los órganos, premiando a Juan Martí por su trabajo satisfactorio con 40 libras (apénd. 7). En el mismo mes de noviembre del año 1607, dicho organista solicita permiso para ausentarse durante unas semanas con el pretexto de llevar a Barcelona un órgano de su propiedad. El Cabildo, con la autorización, le obligaba a no pasar de Barcelona, por sospecha de ir en busca de otra colocación *animo inquirendi aliam comoditatem artis* (apénd. 8). Juan Martí fue muy estimado y reconocido, reputándose como singular honor el haber sido discípulo suyo. Su nombre aparece también vinculado al revuelo surgido a raíz de haber sido deteriorado el pequeño órgano de *beatae Mariae in Claustribus*, cuyos tubos desaparecieron, salvo algunos que Juan Martí dejó en depósito en casa del maestro Bou (apénd. 9). No tenemos otra noticia de dicho maestro, pero sí sabemos que el Cabildo en aquella ocasión decidió reunir las llaves de los «secretos» para que no desaparecieran los tubos restantes.

Juan Martí, en el mes de mayo de 1625, fue obligado a dejar el cargo a causa de otra querella habida con el maestro de canto, quien le acusaba de haberle impedido subir a la tribuna del órgano en acto de servicio. El Cabildo decretó, pues, que entregara inmediatamente las llaves del instrumento (apénd. 10).

Efectivamente, tenemos noticia de que T. Pallarés le substituyó, entregándole las llaves el canónigo Jaime Corominas, en agosto de 1625, con la asignación de 130 libras más 10 *pro socio organi* (*dicto lo manxador*) (apénd. 11, 12). Durante el tiempo en que quedó vacante el cargo actuó como organista interino Francisco Balle Oliva, por cuyos servicios recibió 27 libras y 12 soles (apénd. 13).

Una curiosa disposición, fechada el 27 de abril de 1628, establece que cuando visite la Catedral algún doctor laureado por la Universidad, en gracia a la mayor solemnidad y regocijo, se debe tocar el órgano, añadiendo, sin embargo, que el propio doctor deberá abonar por tal concepto cuatro reales al organista (apénd. 14).

Dos años más tarde se tiene referencia de un nuevo titular, Ludovico Méndez, al registrarse la amonestación por haberse ausentado de su servicio sin licencia del Cabildo (apénd. 15).

Otro organero conocido es el religioso padre Llorens, interesándose, en mayo de 1630, por el repaso y afinación del órgano nuevo de los claustros, trabajo que, por entrar dentro del año, realizaría por sólo la comida junto con sus frailes ayudantes más dos reales para el *manchador* (apénd. 16). Interviene igualmente el mencionado padre Llorens con motivo de inaugurarse un órgano, por él construido en la Colegiata de San Félix, en la festividad de su Dedicación, cuyo organista había de ser Ludovico Méndez, organista de la Catedral (apénd. 17). Este organista aparece tres años más tarde en calidad de examinador, al celebrarse las primeras oposiciones para la plaza de maestro de capilla en la Catedral (apénd. 18). En efecto, el Cabildo llegó a la decisión de que para la fiesta de Todos los Santos del año 1630 debería funcionar la nueva capilla de música, la primera de que se tiene noticia en Gerona (apénd. 19); para ello, previa deliberación, se estimó convocar concurso para el día 15 de octubre de 1630 (apénd. 20). Saludemos esta determinación por haber representado para la ciudad de Gerona la incorporación al gran movimiento contrapuntístico y polifónico de la época y la presencia ininterrumpida de relevantes figuras musicales.

Tomás Cirera fue el único concursante en aquella primera convocatoria. Ello dio lugar a que los capitulares encargados del asunto, Jerónimo Rubies, Onofrio Ciurana y Juan Ganfans, vacilaran sobre la conveniencia de diferir unos días los ejercicios de oposición (apénd. 20). A pesar de haber aplazado la fecha, siguió Cirera como único candidato cuyos trabajos realizados examinaron Jaime Coll, beneficiado organista de la capilla del Palacio de la condesa de Barcelona, Lorenzo Cruell, beneficiado de la Catedral, y el ya citado organista Ludovico Mendez. El examen consistía en canto llano, canto figurado y contrapunto, concediéndole un día entero para escribir un motete y un villancico. El resultado fue satisfactorio, manifestando los examinadores que si en los ejercicios fue algo deficiente el concursante, las composiciones, sin embargo, demostraron poseer técnica y habilidad, y, *nemine discrepante*, se le concedió el cargo de maestro de capilla mediante escritura pública ante el notario Miguel Mascort (apénd. 18).

Con referencia al mencionado Ludovico Méndez, sabemos que en junio de 1633 se trasladó a la Seo de Urgel para ejercer el cargo de organista en aquella Catedral. No dudamos que tal cambio le resultó beneficioso, puesto que, según señalan las Resoluciones Capitulares de aquella iglesia, en fecha del 28 de junio de 1633 se le concedió el sueldo de ciento ochenta libras, sin obligación de vestir hábitos corales, pero con el mandato de tener los órganos siempre bien afinados (apénd. 21).

El cabildo de Gerona procedió entonces a la publicación del correspondiente edicto

para cubrir la vacante de organista asignando el sueldo de 20 libras, estipendio de misa y reparto de un real diario si el elegido resultara ser sacerdote (apénd. 22). Una comisión previamente nombrada no llegaba a ponerse de acuerdo en determinar los examinadores recurriendo al cabildo. Éste, sin embargo, insistió por tres veces que no quería inmiscuirse en aquella cuestión que debían resolver por sí mismos, según el compromiso contraído (apénd. 23). Finalmente, fueron designados, para examinar los beneficiados, Benedicto Vila, Juan Gayola y el maestro Cirera. No conocemos el nombre de los concursantes; sólo sabemos que el primero, por unanimidad, fue considerado inapto; en cuanto al segundo, hubo diversidad de parecer: mientras Vila le consideraba hábil, Gayola lo rehusaba para dicho servicio y Cirera le declaraba suficiente, pero poco hábil. Contrariamente al deseo del canónigo Pedro Martín Vidal, que pedía votación favorable para el segundo, Francisco Aymerich exigía otra convocatoria. Ignoramos la solución que pudo darse a tal asunto (apéndice 24). El segundo opositor pudo ser Jaime Vidal, que hallamos más tarde en Reus en calidad de maestro de capilla.

Juan Martí, hijo del precedente, se ofreció para desempeñar interinamente el cargo de organista (apénd. 25). El Cabildo nombró una comisión para que decidiera sobre la conveniencia de convocar oposiciones o proveer directamente. Siguieron diligencias por parte de la comisión : unos proponían a R. Llach, organista de Figueras, otros insistían en llamar de nuevo al conocido Méndez, que se hallaba en Seo de Urgel. Asimismo el beneficiado de San Félix, don Narciso Rius, se ofreció para interesar a N. Batet, discípulo de Juan Martí (apénd. 26). A pesar de la buena voluntad de todos, ninguna de dichas gestiones surgió efecto. Entonces tratóse de invitar a un organista residente en Madrid aceptando el sueldo de doscientas libras, con resultado también negativo (apénd. 27).

Finalmente se habló con Jaime Molina, organista aragonés, quien por no ser hábil en *partitura* — realización a vista de un bajo continuo — no mereció el voto del canónigo Julián Pellicer. Replicó entonces el canónigo Antonio Juandell afirmando que Molina era experto en todo lo demás, y que con unos seis meses de práctica resultaría idóneo para dicho cargo (apénd. 28).

En tal estado de cosas se recibió una solicitud de Juan Martí, hijo, para ser admitido en la competición junto con Jaime Molina. El Cabildo, después de haber estudiado el caso, procedió a nombrar a este último para el cargo de organista que desempeñó satisfactoriamente por espacio de diecisiete años. En efecto, en septiembre de 1638 se le concedió un permiso de dos meses para visitar a sus familiares que no había visto desde cuatro años (apénd. 29). Además, por sus merecimientos se le concedió vestir hábitos corales idénticos a los del maestro de capilla (apénd. 30). Esta distinción disgustó a los beneficiados, quienes por ello se negaron a asistir a la procesión de San Narciso, terminando la causa al propio

tribunal de la Rota. Al ver la oposición por parte de los beneficiados, el mismo Molina no quiso hacer uso de aquel privilegio (apénd. 31). El maestro organista de la colegiata de San Félix se vio comprometido por la solicitud que el maestro de capilla y los cantores de la Catedral presentaron a su Cabildo con objeto de impedir a los cantores de San Félix participasen en los actos que se celebraban en los otros templos de la ciudad, por ser ello en detrimento de la Catedral y en menosprecio del Cabildo (apénd. 31). A raíz de dicha propuesta respondió el cabildo nombrando a los capitulares Martín Riera, Caxa y Vallmajor para que procedieran judicialmente contra el maestro de capilla y el organista de San Félix, Narciso Puig, amenazándoles con la cárcel en caso de reincidencia. Probablemente con dicha pena sería castigado Narciso Puig, por la súplica apremiante que dirigió al Cabildo desde la cárcel, prometiendo que jamás tomaría parte activa en ningún acto de culto en otro templo sin el permiso previo (apénds. 32, 33).

A la muerte de Jaime Molina, acaecida el 11 de junio de 1562, Narciso Puig ejerció interinamente el cargo de organista en la Catedral (apénd. 34). Entretanto se interesan para dicha vacante un organista de Mataró, llamado Fontanals, y Juan Verdalet, de Olot (apénd. 35). Otro tercero, procedente de Urgel, pedía, además del sueldo prometido a todos — trescientas libras —, y que fueran a recogerle con mula (apénd. 36).

De los tres fue nombrado Juan Verdalet (apénd. 37), discípulo de Juan Molina, el cual contaba entonces veinte años, a tenor de la fe de bautismo que transcribo : «*Lo mateix dia de los cuatre de agost de mil siscents y trenta dos, Joan Domingo, fill llegítim y natural de Barthomeu Verdalet y de Dionísia muller sua, fonch batejat per mi lo Dr. Pere Martyr Cols pre. domer. de y en la prrt. Igla. Foren* (*padrins*) *lo honor Joan Morato cònsol en tercer grau lo any pnt. y la Sra. Magdalena Parrineta viuda*» (Libro de bautizos, fol. 89, Olot).

Sin duda, el joven organista ejercería su cargo con empeño e ilusión. A los pocos meses, 3 de mayo de 1653, notificó a los señores canónigos que no podía valerse del órgano, sin previa reparación (apénd. 38). Asimismo, se interesó por la conservación de los otros órganos existentes y en más de una ocasión solicitó aumento de sueldo (apénd. 39). Su situación económica mejoró notablemente al heredar del anterior organista Juan Martí la mitad de sus rentas, dejando la otra mitad para misas en sufragio de su alma y la de los suyos (apénd. 40). No fue cosa fácil el cumplimiento de dicha voluntad, a tenor de las R. C. del 3 de diciembre de 1665, 4 de diciembre de 1667 y 3 de junio de 1681.

Singulares dotes de prudencia y capacidad debió de demostrar Juan Verdalet cuando el Capítulo estimó conveniente nombrarle *síndico* suyo, según el mismo lo escribe con motivo de presentar, el 28 de abril de 1685, una solicitud al Cabildo. En efecto, habiendo alcanzado ya los cincuenta y tres años de edad, con treinta y tres de servicio en la Catedral,

pide, en calidad de síndico capitular, que su hijo Juan, libre de empleo y organista de San Félix, muchacho, dice, muy instruido, sea aceptado por sucesor suyo en el cargo de organista. El Cabildo respondió favorablemente, sin exigir otros requisitos al joven organista, haciendo constar, sin embargo, que con ello no se quería sentar precedentes para el futuro, recomendando, a su vez, que mientras viviera el padre se aplicara el hijo en el estudio de la música (apénd. 41). No por ello se desinteresaría Verdalet, padre, del órgano ya que al morir, marzo de 1691, se escribió en su tumba el siguiente epígrafe : «*Hic cadaver tumulatur Joannis Verdalet qui huic alme sedi quadraginta fere annos inservit organista et obiit die Martii 1691. Ejusque consortis Monicae quae prius decesserat 19 novembris 1677 ad hunc tumulum translata opera Francisci Verdalet, pbri. beneficiati ejusdem ecclesiae ac Joannis Verdalet organistae similiter filiorum eorum*». De ella deducimos la existencia de otro hijo de Verdalet, llamado Francisco, beneficiado de la Catedral.

Ambos Verdalet, particularmente el padre, nos han legado composiciones que acreditan su habilidad artística.

La Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona conserva las siguientes obras de ambos autores : De Juan Verdalet, padre, *Tota pulcra*, a cinco voces; *Cantate Domino*, salmo a ocho voces; *Magnus Dominus*, salmo a cuatro voces. Falsamente se le ha atribuido un responsorio a siete voces *In festo Nativitatis Domini* para dos coros, en texto latino y catalán, que lleva escrita la fecha 1632, año en que nació el maestro olotino.

De Verdalet, hijo, la misma Biblioteca conserva un motete *Quomodo obtexit*, a cuatro voces, escrito para la procesión del Jueves Santo en Gerona. A raíz de dicha festividad, en 1703, el canónigo don Francisco Puig propone que se establezca la buena costumbre, siguiendo el ejemplo de Barcelona, de cantar un motete apropiado durante la translación del Cuerpo de N. S. Jesucristo al Monumento (apénd. 42).

Además, Verdalet, padre, es autor de unos oficios en canto llano propios de las fiestas de San Jorge, de la Virgen de los Dolores y del Santo Nombre de María. El Cabildo dió el encargo de escribir tales oficios — que no fueron del agrado de dichos capitulares — al maestro de capilla de Figueras, declinando entonces la tarea al maestro de capilla de la Catedral conjuntamente con el organista Juan Verdalet (apénd. 43). El trabajo realizado por ambos fue constatado por Viñolas, quien dispuso que fueran escritos en pergaminos, para su mayor duración, por el conocido amanuense T. Corominas (apénd. 44).

Juan Verdalet, hijo, parece ser que fue ordenado sacerdote a tenor de una súplica que presentó pidiendo credencial de organista de la Catedral, a efectos de su colación canónica (apénd. 45).

* * *

A estas notas sobre los organistas en Gerona durante el siglo XVII hemos de añadir algunos datos relativos a los maestros organeros y maestros de Capilla.

En septiembre de 1668 se frustró la tentativa de concertar con Sentellas, de Vich, para la restauración del órgano llamado *de San Juan* (apénd. 46). Años después, insistiendo en la necesidad de aquella reparación, el canónigo Roig lo hizo examinar por un padre religioso que estaba construyendo el órgano del convento de Santo Domingo, dicho organero, que resultó ser el padre Bartolomé Triay, presupuestó dicho trabajo de reparación en la suma de diez doblones. Los capitulares encargados de las obras de la fachada de la Catedral se opusieron a realizar otros gastos que no fueran para las obras mencionadas, pero los restantes, por tratarse de tan poco dinero, aceptaron el encargo, dejándolo a la buena disposición del canónigo tesorero (apénd. 47). Seguidamente, el canónigo Prats manifestó que el citado religioso organero había también examinado el registro de Regalías del órgano principal, cuya tubería convenía rehacer en latón plateado. El precio que pedía era de dos dracmas por flauta, siendo un total de cuarenta las que precisaba confeccionar de nuevo. Ante un presupuesto tan módico, y con el fin de tener los órganos en estado inmejorable, dejaron el asunto en manos del canónigo Prats. Ello sin embargo, siguió el órgano en el mismo estado, puesto que el propio Juan Verdalet se dirigió una vez más al Cabildo para señalar los desperfectos del órgano mayor, que lo harían inservible si se demoraba su reparación (apénd. 48). Insistía a la vez el organista en no desperdiciar la presencia de organero tan capaz, como era el padre Bartolomé (apénd. 49). Decidieron entonces proceder conforme a las indicaciones, terminando las obras del órgano principal en enero de 1684. Contentos por la labor realizada, se animaron a restaurar también el órgano pequeño, ofreciendo para ello al organero padre Bartolomé Triay, de la Orden de la Santísima Trinidad, la suma de doscientos doblones en moneda corriente. Éste, sin embargo, no pudo aceptar el encargo por menos de ochocientas libras en moneda barcelonesa, por tratarse de fabricar nueve registros de flautados y una *cadireta* al estilo del órgano del Convento de San Francisco de Asís. Ante tal razonamiento el Cabildo, mediante acta notarial, otorgó su conformidad (apénd. 50).

* * *

Concluyamos ahora estas notas refiriendo lo que concierne a los maestros de capilla de la Catedral. El primero fue el sacerdote barcelonés Tomás Cirera, de quien se ha referido anteriormente, primero con motivo de sus oposiciones en 1630 y luego formando tribunal para cubrir la vacante de organista en 1633. Ignoramos si, faltado de salud o absorbido por sus tareas de compositor, hubo Tomás Cirera de desatender su cargo de enseñar; en

efecto, el Cabildo, el 3 de octubre de 1636, lamentaba que el maestro descuidara la instrucción de sus escolares, sin asistir tampoco a la clase diaria de canto que le era obligatoria, cumpliendo con negligencia las demás obligaciones que le competían. Tomaron entonces el acuerdo de amonestarle fraternalmente, advirtiéndole que, de no enmendarse, rescindirían su contrato. Desde este momento no vuelve a figurar más su nombre, ignorando si le sobrevino la muerte o bien si pudo cambiar de residencia (apénd. 51).

De este modo, en junio de 1642, hallándose la capilla sin dirección, el cabildo se interesó por si algún perito en el arte de cantar y maestro de capilla de Barcelona aceptaba dicha vacante (apénd. 52). El resultado fue negativo, pero unos días más tarde, 2 de julio de 1642, trasladáronse a la ciudad condal el arcediano Albert con otros enviados, quienes por encargo del Cabildo trataron con Jaime Vidal, sacerdote idóneo y hábil para ocupar el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Gerona (apénd. 53). Sin embargo, la presencia del maestro Vidal en dicha sede fue muy breve, ya que el 14 de diciembre de 1645 solicitó licencia para trasladarse definitivamente a Castellón para usufructuar un beneficio concedido en aquella localidad. El Cabildo accedió a tal súplica con la obligación de entregar todos los libros y composiciones que le habían sido confiados (apénd. 54).

Por estas fechas se hace constar la compra o entrega de las composiciones de su antecesor, Tomás Cirera, por la suma de 20 libras (apénd. 55). Hasta el presente no me ha sido posible identificar tales composiciones que merecieron el elogio de sus contemporáneos, a no ser que figuren anónimas entre las que, de autor desconocido, se conservan en el archivo capitular.

En resumen, pues, señalamos que las dos estancias de Jaime Vidal en Gerona fueron breves; la primera como organista en 1636, interrumpida por su traslado a Reus, y la segunda como maestro de capilla, de 1642 a 1645, para gozar un beneficio en Castellón.

La dirección de la capilla fue entonces confiada interinamente a Rafael Olmera y a Rafael Llach, beneficiados cantores de la Catedral, a quienes se les encomendó asimismo el cuidado de los niños escolares. Dichos maestros aceptaban si se les otorgaba el salario y rentas inherentes a dicho cargo. El Cabildo, por su parte, sólo les prometía quince libras al mes con los aniversarios, añadiendo que de no estar conformes se procedería a llevar los niños cantores al Seminario hasta la provisión de la plaza (apénd. 56). No estimando aquellos beneficiados la cláusula del Cabildo, el día 14 de abril de 1646 se celebraron las oposiciones previstas. El tribunal estuvo formado por un monje del monasterio de Bañolas — el hermano Juan Paulo —, el organista Jaime Molina y el beneficiado Rafael Llach. A tal convocatoria sólo acudió Luis Vellado, de cuyos ejercicios dieron cuenta, al día siguiente, los examinadores, manifestando que fueron satisfactorios solamente en parte, por cuyo motivo dejaban que el Cabildo decidiera. En defecto de otro se aceptó al referido Luis Vellado

para el cargo, de lo que quedó agradecido dicho maestro prometiendo hacer lo posible en adelante para dar satisfacción a los capitulares (apénd. 57).

Por estas fechas se registra que, por defunción del canónigo Jerónimo Tor, se puso a subasta una casa que fue de su propiedad, contigua a los muros de las salas capitulares de la Catedral, en la parte noroeste de la misma con acceso a la parte alta de la escalinata monumental mediante un pequeño puente. El canónigo Meya consideraba aquella mansión muy a propósito para convertirla en escuela de los infantes de coro y en habitación del maestro de capilla, encareciendo su adquisición por el Cabildo (apénd. 58). Llegó el asunto a buen término, realizándose dicho proyecto en la casa, hoy todavía en pie, con sus dos piezas de jardín que, hace unos lustros, popularizó Santiago Rusiñol en una magnífica tela titulada «El jardín del Maestro de Capilla».

Bautista Mallada sucedió al anterior Vellado, el 13 de junio de 1652, pero que, al poco tiempo, renunció por la mísera asignación que le fue concedida. Aceptada la dimisión, el Cabildo confirió interinamente el cargo a Francisco Englasell, hasta que se celebraron nuevas oposiciones, el día 31 de julio de 1652 (apénds. 58, 59). El tribunal quedó constituido por Pedro Vidal, maestro de capilla de Figueras, y Juan Creixell, maestro a su vez de Torroella de Montgrí, saliendo elegido al día siguiente Poncio Asperans, de la villa de Ripoll. Ante la queja del Cabildo, de que los niños cantores eran desatendidos, divagando de casa en casa de los capitulares, replicó el maestro que con el sueldo que percibía le era imposible atenderlos mejor; para ello pedía un salario de 250 libras en moneda fuerte y la entrega de un poco de trigo, que le fue concedido (apénds. 60, 61, 62). Esta penuria de medios, en orden al sustento de la vida musical en Gerona, a partir de 1630 se explica a causa del peligro constante de guerra por parte de los ejércitos galos, como dan a entender las actas al repetir con frecuencia la palabra *bellum*.

En fecha del 13 de marzo de 1654 el canónigo Ramón Ganou informó sobre la muerte del maestro Poncio Asperans, de Ripoll, señalando al propio tiempo la conveniencia de que el tenor de la capilla, Juan Bautista, se hiciera cargo de la vacante. A ello contestó el Cabildo que antes era necesario consultar al canónigo secretario si aquella prebenda podía otorgarse sin oposiciones (apénd. 63). Insistió unos días después el canónigo Ganou, dando cuenta de que el difunto maestro enseñaba a dos niños de Ripoll, los cuales pedían se les mandara a sus respectivos padres si el Cabildo no los considerase útiles (apénd. 64). El Cabildo, por su parte, dio el encargo que de momento fuesen atendidos aquellos muchachos y que se procediera inmediatamente a la convocatoria de oposiciones. Sin embargo, prevaleció el juicio del canónigo Ganou, otorgando el cargo de maestro de capilla a Juan Bautista, cantor de la misma, con la asignación de cuarenta libras que le correspondían por su actuación como tenor y el sueldo íntegro de maestro de capilla (apénd. 65).

Es interesante hacer notar la obligación que pesaba al maestro de capilla de enseñar diariamente una hora de canto a los niños y a cuantos desearen aprender a cantar para actuar en los actos de culto celebrados en la Catedral (apénd. 65).

Desde 1656 hasta 1681 no aparecen noticias de interés musical en Gerona, salvo la presencia en la ciudad, durante las fiestas de San Narciso, de un cantor castrado, que llamó la atención por su timbrada voz y dominio de la música, durante los oficios de aquella festividad y de la de Todos los Santos. Ello dio motivo a que el canónigo Ganou aconsejara al Cabildo de contratarle, momento aquel en que carecía la capilla de elementos capaces. Aceptando el Cabildo, se acordó se le concediese un salario congruo para su sustento.

De nuevo volvióse a censurar la actuación del maestro de capilla, que era Felipe Parellada, denominado con el apodo de *Chorostates*. Se le acusaba de no cuidar de los niños cantores ni en lo referente al estudio ni en lo que respectaba a su alimentación; padecían hambre — se decía — y, enfermos, ocasionaban graves dispendios a la Administración, siendo causa de maledicencias por parte del pueblo, recayendo la responsabilidad no sobre el maestro, sino sobre el Cabildo (apénd. 66). Ante tales acusaciones Felipe Parellada, transcurridas las fiestas de Navidad, en 23 de enero de 1682, renunció a su cargo pidiendo se le admitiera como simple cantor y prometiendo que cuidaría bien de sus muchachos hasta que llegara su sucesor (apénd. 67).

Después de haberse publicado, el día 30 del mismo mes, edicto de oposiciones, catorce días más tarde fueron designados los examinadores, que resultaron ser José Mestres, Juan Verdalet, el padre carmelita Francisco Martí, probablemente hijo del referido y notable músico Juan Martí, y el dimisionario Felipe Parellada (apénd. 68).

Los opositores, que fueron tres — José Gaz, maestro de capilla de la villa de Mataró, Francisco Soler, maestro de capilla de la Catedral de Vich y Juan Jansana, organista de la villa de Figueras, — se presentaron el 10 de marzo para los ejercicios señalados. El resultado fue hecho público cuatro días después. Por haber renunciado a ser elegido Juan Jansana, quedaron los dos restantes para la candidatura.

Juan Mestres, en nombre de los examinadores, manifestaba que si bien todos fueron considerados aptos para el cargo, no obstante Francisco Soler dio prueba de más competencia y habilidad, colocando en segundo lugar a José Gaz, seguido de Juan Jansana, dictamen que estaban dispuestos a firmar bajo juramento. La votación del Cabildo arrojó la cuenta de dieciséis papeletas favorables a Soler contra trece a Gaz. Acto seguido, se comunicó la decisión al interesado con palabras de elogio por parte del Cabildo, que el nuevo maestro supo agradecer (apénd. 69).

Francisco Soler era persona conocida en Gerona, por haber pertenecido a la Catedral, primero como niño de coro y luego como beneficiado cantor sucediendo a José Sala (apén-

dice 70). Ignoramos en qué fecha se trasladaría a Vich. Su paso por Gerona fue verdaderamente fecundo si consideramos la música que de él todavía se conserva en el archivo capitular, a saber, una Misa de difuntos a ocho voces, una Misa a catorce voces, con ministriles, y otra a doce voces también con ministriles, además de algunos fragmentos de misas, maitines a siete voces y unas siete obras con letrillas, castellanas. En la Biblioteca Central se conservan muchos motetes y villancicos de este compositor, además de salmos, himnos, magníficats, letanías y antífonas.

A los pocos días de su nombramiento, 15 de abril de 1682, el Cabildo, consciente de su valer, recomendó que : «*la música solemnize més del que fa, que ante se prove la música nova, y que tots accepten lo paper que lo mestre els senyala, sots pena de 10 s. cada vegada, que retinga del salari, tot al cuidado dels Comissaris*». En septiembre de 1683 se nos refiere que, por deseo del Prelado, la capilla de música cantó completas en el Palacio episcopal, el día de la Natividad de la Santísima Virgen y que para dar mayor solemnidad fue solicitado el pequeño órgano portátil del que he hecho mención anteriormente (apénd. 71).

En fecha del 2 de mayo de 1688 los canónigos Prats y Pujol comunicaron con profundo dolor al Cabildo que el maestro Soler acababa de morir y que por la estrechez económica en que vivía carecía de medios para recibir digna sepultura. A ello respondió el Cabildo que se destinaran 20 libras para sufragar las honras fúnebres (apénd. 72). Otra noticia que sorprende, nos refiere de una sesión extraordinaria presidida por el señor Obispo, con el fin de decidir el lugar donde habían de colocarse los restos mortales del difunto maestro Soler durante la misa exequial. En efecto, el cadáver fue colocado en el centro del coro, contrariamente a lo acostumbrado para los beneficiados, cuyo lugar era a dos pasos más allá del coro, hacia el presbiterio. Después de haber deliberado unánimeente decidieron que fuera colocado en el lugar usual para los beneficiados (apénd. 73).

El difunto maestro legó a la Catedral todas sus composiciones, que fueron guardadas en el archivo, sin permitir que se las apropiara su sucesor interino, el beneficiado José Torner (apéndice 74).

Pronto volvió el Cabildo a preocuparse por un nuevo titular de su capilla de música. A cuyo efecto pidieron información sobre el maestro de capilla del Palacio de la Condesa de Barcelona, Felipe Olivelles, y también sobre el maestro de la Iglesia parroquial de Santa María del Mar de Barcelona, el mencionado José Gaz, ambos de reconocida personalidad artística (apénd. 75). El secretario capitular instó para que se publicara el edicto convocatorio nombrando una comisión para tal caso. No sabemos más de las proyectadas oposiciones ni tenemos otras referencias hasta el 23 de mayo de 1690, fecha en que aparece una solicitud al Cabildo del maestro de capilla Gabriel Argany recabando la autorización y un documento satisfactorio por su actuación en la Catedral, al objeto de trasladarse a la ciudad

de Lérida donde acababa de ser llamado a desempeñar el mismo cargo en aquella sede episcopal. La actitud del maestro Argany dividió en fuerte debate a los capitulares. En efecto, mientras unos opinaban que debía denegársele el permiso, por haber negociado clandestinamente su cambio, otros abogaban para que se le dejase en libertad de proceder. Finalmente, el 24 de mayo de 1690 le fue concedida la debida autorización, pudiendo tomar inmediatamente posesión de su cargo en la catedral de Lérida. Entretanto, la capilla y los pequeños escolares quedaron al cuidado del citado José Torner (apénds. 76, 77).

A continuación sigue un intenso epistolario entre el canónigo Cristóbal Regás y varios maestros que solicitaban la plaza vacante (apénds. 78, 79, 80). Se dio preferencia a Felipe Olivelles, que por motivos de salud no aceptó, siendo elegido entonces José Gaz, según autógrafo suyo que figura en el *Llibre dels noms y cognoms dels Escolans de la Capella de musica y Cor de la Santa Iglesia de Girona*, cuya redacción le fue en su día encomendada por el propio Cabildo. He aquí el texto : «*...per curiositat me ha aparegut a mi, Joseph Gaz, pre. posari en nota los escolans antecedents des de que entrí per mestre de Capella en esta Sta. Isglesia, que fou lo dia 16 del mes de juliol 1690, que antecedentment obtinguí deu anys lo serne en la Isglesia Parroquial de la ciutat de Mataró y consecutivament sinch anys en la insigne parroquial de Sta. Maria del Mar de la ciutat de Barcelona y de allí vinguí a esta Sta. Isglesia de la present ciutat de Gerona*».

Los nombres de los escolanes, a que se refiere la citación anterior del maestro Gaz, son:

«*Jaume Gayola, de la villa de Besalú del bisbat de Gerona, fou escolà cerca de vuit anys.*

Josep Ramon, de la Vila de Mataró del bisbat de Barcelona, fou escolà cerca de tres anys, després morí en servey del Sr. Canonge Francisco Ganou.

Fructuós Ramon, germà del dit Josep Ramon de la villa de Mataró. Morí essent escolà. Lo Iltre. Capítol li féu fer enterro de Albat de la Confraria de Nostra Sra. de la Seu ab Offici de la Assistència de 12 canonges y sis beneficiats, capas y bordons, y la capella cantà lo offici a dos cors, fou a la Capella de Nostra Sra. del Claustro».

De dicho maestro José Gaz se conserva en el archivo catedralicio las obras que a continuación se expresan, según relación facilitada por el actual maestro de capilla don Joaquín Colomer, cuya atención agradezco públicamente y hago constar en estas páginas.

MISAS : Kyrie de Adviento y Cuaresma. — Misa a ocho voces con acompañamiento de órgano y dos xirimies. — Misa a siete voces sin acompañamiento.

MOTETES : *O spem miram. — Mundum vocans. — Paupertatis ascendens. — Felix vitis. — Ego quasi agnus. — Ecce nunc. — Memento Domine David. — Ecce nunc benedicite Dominum.*

SALMOS : *Credidi. — In te Domine speravi. — Beatus vir. — Lauda Jerusalem. — Miserere.*

ANTÍFONAS : *Alma Redemptoris mater. — Ave regina coelorum. — Salve Regina.*

MAGNÍFICAT : Uno, a ocho voces.

INVITATORIO : *In festo Sti. Dominici.*

LETANÍAS : *A San Francisco.*
RESPONSORIOS : *Domine quando veneris. — Libera me. — Ne recorderis.*
PASIONES : *Secundum Marcum. — Secundum Lucam.*

Además, varios villancicos y *Música para la comedia de afectos de odio y amor.*

A los 12 de diciembre de 1711 el maestro José Gaz pidió ser jubilado después de veinticinco años de servicio en la Catedral, alegando su precario estado de salud y su avanzada edad, que le fue concedida. Dos años más tarde falleció dicho maestro, 27 de diciembre del año 1713, celebrándose solemnemente sus exequias después del canto de «prima» (apénd. 81).

También José Gaz, cuyos restos descansan en los claustros de la Catedral, hizo donación a la Catedral de todas sus composiciones, además de varios instrumentos de música para el uso de la capilla. El cabildo manifestó su agradecimiento ordenando se procediera a la confección de un inventario de todo ello (apénd. 82).

Con estas líneas de gratitud reconocida y sincera al doctor don Jaime Marqués, canónigo archivero, y a todos los capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Gerona por las facilidades prestadas a mi tarea, termino mi relación de cuantos datos he podido recoger sobre la vida musical en Gerona durante el siglo XVII.

APÉNDICE

1 «Dom. Roig dixit qualiter D. Raymundus Cánou Thesaurarius ..... quod dimisserat huic Capitulo organum parvulum portandum in publicis processionibus cum onere quod illud teneret in domo tesaurarius semper ut potet eum suo ultimo testamento condito in p° D. Petri Rosetto not. Gerunde dies 5 Junii 1673 et ipso Roig desiderat quod custodiat in ecclesia. Res. quod operarius videat in quo loco ecclesiae possit proponere.» (Resolutiones Capitulares, 13 de junio de 1674, f. 106.)

«Dnus. Prats operarius proponit quod inspexit locum reponendum organum parvulum portabile quod defertur in processionibus solemnibus et quod nullibi melius reponi potest quam in capella doctorium quod haec est sicca et non humida et habet capacitatem ut in ea reponantur armaria pro dicto organo. Res. quod fiat dicta Armaria amittis confessionaria quae in ea existunt.» (Ibíd., 13 de junio de 1676, f. 62.)

2. «Dicto die Dominus Josephus Canou Major in dicto loco et coram dicto vicario proposuit quod ipse fecit quondam organum et quod si placuit S.D. ipse fecit illud ferre in processione Corporis X. Dom. ut tanget pro processione. Res. fuit quod portetur expensis operis.» (Ibíd., 3 de junio de 1651, f. 32.)

3. «Et fuerunt tres litere cantate per capellam musicae in laudem et reverentiam Sacramenti, Prius coram Ecclesia Capuchinarum, secunda in quatuor angulis, vulgo quatre cantons, et tertia in planicie ante scala sedis.» (Ibíd., 3 de junio de 1684, f. 62.)

4. «Item magister cantus tenuit pulsare organa ad Himnum Benedictus et Benedicamus festivitatum Sti. Joannis Baptistae et Sti. Petri presentis mensis.» (Ibíd., 26 de junio de 1600, f. 22.)

5. «...licentia absendi fuit concessa per aliquis dies magistro organorum dummodo per aliquis qui diebus festivis et aliquis solitis pulset organum ad sumptum Dni. Thesaurarii.» (Ibíd., 4 de mayo de 1606, f. 68.)

6. «Sucessive sua Rma. Dominatio commendavit peritiam D. Joannis Martí qui pulsat organa et tenuitatem eius stipendi organaque pro maximo pulvere retroactis mensibus in ecclesiae moto solo ecquando edificia vetera esse immoderata ideoque mundanda et moderanda et stipendium dicti organistae augendum. Fuit conclusum quod moderatio seu refinatio dictorum organorum fiat jam eo modo et quando commissariis jam aliis ad organa deputatis videbitur.» (Ibíd., 19 de abril de 1607, f. 112.)

7. «D. Jacobus Carcomine se retulit D. Archidiacono bisuldano et de silva et magistro cantus examinasse organa mundata et moderata et experisse nil deficere experiri registrum novum. Licet non monstraverit tibias. Et conclusum fuit quod pro his laboribus erogentur D. Joanni Martí organistæ quadraginta libras.» (Ibíd., 12 de noviembre de 1607, f. 145.)

8. «Fuit concessa licentia D. Joanni Martí organistæ ad duodecim vel quindecim dies ut possit ire Barcinonem conducere organa nova qua illic habet dum non eat ultra Barcinonem animo inquirendi aliam comoditatem artis.» (Ibíd., 16 de noviembre de 1607, f. 140.)

9. «Hieronimus Oliveras Administrator Caparum proposuit cum querella quod his proxime preteribus diebus intellexit organa capellae Beatae Mariae de Claustribus esse maxime destructum et indigere non paucis flautis quae fuerunt ex eo furtim abstractae et quod Joannes Martí dedit aliquas flautas magistro Bou ut eas custodiat usquequo reparatas organo predicto. Resolutum fuit quod Commissarii recipient claves secretorum omnium et ea videant.» (Ibíd., 10 de septiembre de 1612, f. 55.)

10. «Onofrius Ciurana exposuit quod organista noluit dare locum cantadi in organo magistro cantus cum dictus magister petivit licentiam cantandi. Fuit resolutum quod cesserat de officio et quod accepiant de eo claves organi.» (Ibíd., 6 de mayo de 1625, f. 76.)

11. «Franciscus de Aymerich exposuit quod T. Pallares veniet ad pulsandum organum ei preter mercedem detur charitas missae quotidianae. Fuit resolutum esse videndum quomodo fieri possit.» (Ibíd., 21 de mayo de 1625, f. 46.)

12. «D. Jacobus Carcomina alter ex Commissariis organi de ordine reverendi Capituli dedit claves organorum T. Pallares et assignati sunt centum triginta duas libras solitas de mercede illi dandas ab administratione fabricae Ecclesiae et decem pro socio organi (dicto lo manxador).» (Ibid., 18 de agosto de 1625, f. 51.)

13. «D. Narcissus Frigola exposuit quod debentur 27 ll. 13 sol. Francisco Balle Oliva organista et nequis preteritus nequis novus administrator fabricae vult eum solvere. Fuit resolutum quod solvatur dicta cantitas debita pro officio organistae prorata administrationis predictorum administratorum.» (Ibid., 30 de agosto de 1625, f. 152.)

14. «D. Joannes Gonfans supplicavit quod ordinet organistae ut quo si est aliquis in universitate doctoratus laures condecoret si ad hanc Ecclesiam acceserit pulset organa ad majorem

laetitiam. Resolutum fuit quod pulset et quod dent organistae quatuor regalis ex doctoris bonis.» (Ibíd., 27 de abril de 1628, f. 152.)

15. «Fuit facta querella per aliquos contra Ludovicum Mendas organistam qui obfuit per plures dies sine licentia. Fuit resolutum ut Dni. Commissarii organi dicant eadem Mendas quod nullus organista solitus fuit discedere sine licentia Capituli et quod ipse de caetera non presumat discedere sine licentia prius petita et obtenta a Capitulo.» (Ibíd., 3 de julio de 1630, f. 74.)

16. «Dni. Jacobus Carcomina et Narcisus Frigola Commissarii organi proposuerunt quod Pater Laurentius magister organi vult revidere et perficere seu refinare organum novum Beatae Mariae de Claustribus et Cadiretam organi majoris per eum factum et renovatum respective prout tenetur infra annum et in hoc non occurrit alium sumptum nisi victum ipsorum fratrum et duorum regaliorum efflantis Folles. Fuit resolutum ut fiat arbitrio dictorum. D. Commissariorum.» (Ibíd., 17 de mayo de 1630, f. 74.)

17. «D. Narcissus Frigola proquerit qualiter cum hodie sit faciendum officium in Ecclesiae Sti. Felicis ratione festivitatis dicti Sancti ubi pulsare debet organista sedis Ludovicus Mendas organista noster conqueritur Patrem Llorens magistrum organi noviter fabricati in dicta ecclesia venisse quindam fratrem sui ordinis ex civitate Barcinone ad pulsandum dictum organum pro hac die qua incipit de novo pulsarì et dicit nolle permittere ut aliquis pulset sub pretextu quod non est adhuc traditum ab ipso magistro, et hoc videtur inconveniens et dedecus dicti nostri organistae. Fuit resolutum ut attento quod dictus Pater Llorens nondum consignavit seu tradidit organum uti perfectum cap° Sti. Felicis sed solum pulsatur hodie ad solemnitatem festivitatis et ad eum probandum contestamur ut pulsetur dictum organum per se ipsum non autem per alium in missa per nos dicenda nisi fuerit ipse Mendas.» (Ibíd., 12 de agosto de 1630. f. 80.)

18. «Post factum examen pro magistratu cantus de persona Thomas Cirera pbr. barchinonensis qui solus comparuit et fuit examinatus per Jacobum Coll presbiterum organistam beneficiatum Palatii Comitisse Barcin., Ludovicum Mendez organistam huius ecclesiae scilicet die herina in scientia Cantus Gregoriani et figurati quam Contrapunt et postea fuit ei assignatus unus dies naturalis ad componendum unum motetum latinum et una catilena vulgaris, quas compositiones attulit hodie eadem hora scilicet sicuti vesperis et fuerunt probate et cantate publice in choro. Incontinenti fuit convocatum Capitulum et vocati examinatores qui prestito prius juramento in manu D. Vicarii de veridice relatione facienda fecerunt relationem, scilicet quod die herina fuit negotium indiferens non enim potuerunt facere sincerum judicium propter aliquas errores qui potuerunt audire ex probatione naturali, sed scriptura et expositio hodie oblata placuit et est facta optime metodo et sic reputant eum habilem et expertum. Qua relatione facta et audita per dominos, egressis dictis examinatoribus fuit de continuo ad vota et nemine discrepante fuit electus in Magistratum Capellae Cantus dictus Thomas Cirera ... beneplacito Capitulo et de eo fuit facta instrumenta...» (Ibíd., 17 de octubre de 1630, f. 88-89)

19. «Dni. Commissarii Elemosinae et Capellae cantorum proposuerunt quo facto calculo podest in choro dicta Capella cum magistro et aliquibus cantoribus permitet die festo omnium Sanctorum proximo et ita videtur quid faciendum circa magisterium Cantus an sit requirendum magister aptum et idoneum an vero sit dandum per concursum precedentibus edictis. Fuit resolutum ut fiat per concursum et expediatur edictum citando quosquemque et sumptus fierit ratione

huius concursus vocando examinatores sicut expensis operis pro hac vice tantum et non alias.» (Ibíd., 12 de agosto de 1630, f. 80.)

20. «...proposuerunt quod hodie est dies assignata ad concursum magistratus et solum comparuit unus opositor qui est Thomas Cirera pbr. Barcinone et ideo petunt resolvi quod faciendum. Fuit resolutum ut die crastina fiat examen de omnibus si venerint et si no comparuerit aliquis fiat de ipso Cirera solo et peracto examine examinatores referent sub juramento et relatione facta resolvetur quid faciendum.» (Ibíd., 15 de octubre de 1630, f. 88.)

21. Convocato capitulo in loco et more solito in quo interfuerunt Decanus, Berga, Cerdaña, D. Soler, Lavall, Sullá et Cesses, ombes prelati et canonici, etc. = Fonch anomnat en Organista D. Luys Mendez, ab cent vuytanta lliures de salari; sens que tinga obligació de arribar ordinariament vestit en lo chor; y que gratis tinga obligació de affinar los orgues desta Iglesia, y que a mes de les 5 lliures li donc per nostre compte lo senyor canonge Claris, se li done de gracia deu lliures més, per ayuda de costa de aportar la família y roba.» (A. C. de la Seo de Urgel, 28 juny de 1633, f. 410v.)

22. «...proposuerunt quod Ludovicus Mendas organista recessit et credit se conduxit cum Capitulo urgellendum et sic videatur an debeat poni edictus pro habendo alio magistro organi. Fuit resolutum ut assignetur salarium prout dabatur dicto Mendas etiam viginti librae ex acervo salariorum Cantorum et quod si fuerit sacerdos dabitur illi missam et oblationem unius regalis singnlis diebus.» (Ibíd., 18 de junio de 1633, f. 14.)

23. «Commissarii Elemosinae Capellae Cantorum proposuerunt ordinandum qui debeant vocari ad examinandum se opponentes ad concursum (organi). Fuit commisse electio dictorum examinatorum eisdem Dnis. Commissariis.

Dni. Commissarii Elemosinae proposuerunt quod ipsi non concordarunt intra se de electio examinatorum pro concursu magistrum organi et ita eligetur per Capitulum. Fuit resolutum ut ipsi Commissarii iterum adferant intra se et curent concordare.

Dni. Commissarii Capellae Cantorum exposuerunt qualiter appropinquat dies examinis pro magistro organi et quod dignetur ordinare quos nominabit examinatores. Fuit resolutum remaneat haec nominatio examinatorum ad commissarios.» (Ibíd., 16, 18 de julio y 3 de agosto de 1633, f. 17-19.)

24. «DD. C. Capellae et organi resolverunt examen factum tertia die in ecclesiae de duobus qui se opposuerunt ad concursum publicum pro organo et an placet ut ipsi referunt vota examinatorum an vero velint audire ipsos examinatores et Dni. voluerunt audire in Capitulo dictos examinatores videlicet Benedictus Vila, Joannes Gayolá beneficiati sedis et Thomas Cirera magister Capellae et quod ad unum oppositorem fuerunt conformes quod non erat sufficiens quod vero ad alium qui vocatur ... Benedictus Vila dixit esse habilem, Joannes Gayolá retulit non esse habilem et Thomas Cirera judicavit illum non habilem sed sufficientem. Quibus auditis et exclusis a Capitulo, D. Petrus Martyr Vidal instavit ut devenietur ad sufragia secreta an sit dandum organum necne. Et Dnus. Franciscus Aymerich Vicarius quod prout est nec debet votari an debeat dari organum ex eo quod dictus examinatus non fuit judicatus habilis a majori parte examinatorum et dissentit ut determinatur ad dicta vota et petit concedi illi tempus ad justificandum suum dissensum et fuerunt ei assignati tres dies justificandum dictum dissensum.» (Ibíd., 12 de agosto de 1633, f. 20.)

25. «Fuit lecta epistola Jacobi Vidal organistae transmissa villa de Reus qua petit licentiari ab officio organistae huius ecclesiae eius parentis obtinuerunt pro eo officium magistri cantus de ville de Reus. Et fuit etiam lecta supplicato data per Joannem Martí beneficiatum filium alterius Joan. Martí qua supplicat dari sibi exercitium pulsandi organa per interim usque ad provisione organista. Fuit remissum ad primum Capitulum.» (Ibíd., 14 de octubre de 1634, f. 66.)

26. «D.D. Hieronimus Tor et Dimas Cella de Canet proposuerunt pro magistro organorum N. Llach organista Villae de Figuerius et Mendes organista Urgellens eumdem qui jam inservierat huic Ecclesiae et quod N. Rius beneficiatus St. Felicis ofert ire ad faciendum venire N. Batet discipulum quodam Joannis Martí et nil fuit resolutum.» (Ibíd., 16 de diciembre de 1634, f. 74.)

27. «D.D. Dimas Cella de Canet et Hieronimus Tor Commissarii organi retulerunt se informasse pro habendo magistri organi experto in arte et intelligisse quod N. Batet est uxoratus in Aragonia et non habetur de eo oppinio quod sit tam peritus quam denotabant eius primitia quando erat discipulus Joanni Martí, et quod si placet Mendas ofert venire et dare satisfactionem. Item etiam fuit tractatum de quondam alio organista qui minibus residit Madriti et ofert venire si darentur ei ducentum libras pro salario. Fuit resolutum ut dicti D.D. Commissarii se informent de dicto ultimo an sit sacerdos et si est talis veniat et facta experiencia de eius peritia dabitur ei dictum salarium comprehenda oblatione missae.» (Ibíd., 3 de febrero de 1635, f. 19.)

28. «Julianus Pallisser proposuit quod cum venerit quidam organista vocatus Jacobus De Molina aragonensis ad pretendendum conductam magistri organorum presentis ecclesiae et cum non fuerit repertus tam habilis prout dicebat petit dare aliquid pro viatico ad redeundum ad suos. Et Dominus Juandell proposuit quod etsi dictus Molina pro nunch non sit tam habilis in partitura prout decet tamen hoc provenit ex quo no habet consuetudinem pulsandi in dicta partitura tamen in reliquis est tam habilis quod possit sperari brevi tempore daturum esse satisfactionem et ideo possent ei assignari sex mensis quibus elapsis nisi functus idoneus fuerit recedat.

Et postea fuit lecta supplicatio Joannis Marti beneficiatus ecclesiae qui supplicat ipsum admiti ad examen publicum in competentia dicti organistæ.

Et emissis votis super hoc negotia resolutum ut concedetur pulsatio organi dicto Jacobo de Molina per totum mensem septembris proxime siguentem et postea examinetur et videtur an placeat an vero sit dandum alteri et si non vult remanere cum hoc pacto dentur ei quinque libre pro viatico.» (Ibíd., 31 de mayo de 1635, f. 98.)

29. «Fuit concessa licentia Jacobo Molina organista discendi ab urbe usque ad festum Sanctorum Simonis et Iudae causa visendi suos propinquos ex quibus circum quatuor anni quod abest a patria in serviendo huich Ecclesiae.» (Ibíd., 19 de septiembre de 1638, f. 23.)

«Fuit data querela contra Joannem Cirera Magistrum Capellae Cantus eo quod non instruit pueros nec assistit in schola ad docendum eos qui volunt doceri in cantu nec facit alias obligationes sui officii. Fuit resolutum ut vocetur in prom° Capitulo ordinario et fraterne corrigatur cum communicatione quod alias desconducetur.»

30. «Ego Secretarius legi supplicationem oblatam pro parte Jacobi Molina organistae presentis Ecclesiae qua supplicat ut dignetur Capitulum ut ministrum Ecclesiae condecorare in-

signiis quibus in choro utrum magister Capelle et quibus uti solent canonici presbiteros et doctores. Et fuit resolutum concedant dicto magistro organi.» (Ibíd., 21 de febrero de 1643, f. 122.)

31. «Ego Secretarius legi supplicationem oblatam pro parte Jacobi Molina presbiteri et beneficiati presentis Ecclesiae qua supplicat se dignetur sua Dominatio premitere et illi licentiam concedere ad dimittenda insignia (mucetas) seu pelles grises sibi a diebus sua Dominatio concessas ipse autem justis de causis animum suum non eventis tanto gratae et favori renunciat. Et fruit resolutum nemine discrepante quod admittat dicto Molina dicta renunciatio insigniorum seu setarum attento quod in dicto beneficio non conferens et nemo obligari et cogi possit ad utendum favoribus sibi concessis.» (Ibíd., 3 de abril de 1643, f. 136.)

32. «Dicta die legi supplicationem oblatam a magistro capellae et cantoribus pres. eccl. qua supplicant ut sua Dom. dignet impedire ut magister cantus et reliqui cantores ecclesiae S. Felicis ad alias ecclesias presentis Civitatis se conferant ad cantandum nec ut magistri nec ut particulares cantores. hoc in posterquam quod cedit in capelle catedralis detrimentum et perjudicium, cedit etiam in contemtionem suae Dominationis et fuit resolutum quod Dni. Martinus Roch, Riera, Caxa et Vilamajor sint commissarii ad effectum ordinandi sindico suae Dominationis ut contra dictum magistrum cantus et Narcissum Puig organistam S. Felicis procedat criminaliter sive secundo, illos incarcerare propterea quod etiam admoniti ut desisterent a tali actione uti illis illicita in contemptum monitionis seu precessi illas molestias intentarunt.» (Ibíd., 9 de junio de 1646, f. 229.)

33. «Dicta dia ego legi supplicationem pro parte Magistri Cantus Sti. Felicis quod offert cantare cum salario vel sine illo, et in Ecclesia Sti. Felicis non cantaturum sine Capelle sedis sub directione magistri Capellae predicte in primo loco seve hora, dirigenti se secundum chorum et extra dictam Ecclesiam non cantaturum nisi cum Capella predicta et sub directione seu compasso magistri dictae capellae et simul supplicat ut sua Dominatio se interponat cum Dno. Vicario generali ut relaxetur a carceribus Episcopalibus et possit suae ecclesiae inservire. Et fuit resolutum quod dni. Commissarii in omnibus faciant quod magis expedire judicaverint.» (Ibíd., 16 de junio de 1646, f. 232.)

34. «Dicta die in eodem loco et coram dicto Domino Vicario D. Joannis Caxa operarius proponit quod per obitum Jacobi Molina vacat organum et quod interim est querendi qui illud tangat. Resol. quod dictus D. Caxa videat si Narcisus Puig vellet illud tangere interim quo fiant edictum pro dicto organo.» (Ibíd., 11 de junio de 1652, f. 80.)

35. «D. Joannis Caxa proponit quod ipse accepit quondam litteram a Jacobo Fontanals organista ville Mataronis qua petit quondam salarium habet organista presentis Ecclesiae. Res. quod detur de salario tercentas libras absque aumentis adventitiis se venturis et quod ponantur edicto de dicto organo.» (Ibíd. 13 de junio de 1652, f. 81.)

«D. Joannes Caxa operarius proponit quod ipse fecit diligentiam ad querendum organistam et quod intellexit quod organistae de Mataró sedis Barcinone et de Olot (Verdalet) si v.D. vult illis confiare organum sine concursum et quod modo est in presenti civitate organista Oloti qui tanget dominica sequentis de S. Joanni si placet. Res. quod dictus organista de Olot tanget dictis diebus organum quo audito videbitur quid sit faciendum.» (Ibíd., 22 de junio de 1652, f. 82.)

36. «D. Joannes Caxa operarius proponit quod ipse adhibuit diligentias ad querendum magistrum organi et quod est aliquis in catedrali urgeleum qui veniet dumodo ut mandet aliquid ad illum querendum aut aliqua mula et homo qui illum comitat ... Res. quod dictus D. Caxa mandet aliquem ad querendum magister expensis operis et quod pro tunc confer organum dicto magistro in salario tercentum librarum.» (Ibíd., 20 de julio de 1652, f. 85.)

«D. Franciscus Frigola proponit quod attentum non venit organista urgelen possit V.D. confere organum Joanni Verdalet discipulo Jacobi Molina. Res. quod suposito quod V.D. mandavit mulos ad organistam urgelum expectat responsio a dicto organista.» (Ibíd., 26 de agosto de 1652, f. 91.)

37. «D. Joannes Caxa administrator fabricae sedis proponit quod ipse faciat diligentias ut organista Urgelen veniret et ipse habet responsum quod non venit et propterea ordinet V.D. quod sit faciendum. Res. quod Canonicus Stanyol Galba scribat Joanni Verdalet ville de Olot quod veniet dum primum potuerit.» (Ibíd., 26 de agosto de 1652, f. 91.)

38. «...fuit lecta quedam supplicatio oblata pro parte Joannis Verdalet magistri organi qua dicit organum V.D. esse omnino destructum et quod non potest tangi nisi reparetur.» (Ibíd., 3 de mayo de 1653.)

39. «...in eodem Capitulum intravit D. Joannes Verdalet et dicit coram dicto Capitulo quod perpetuasset cum oblito salario in suo officio organista modo et forma contentis attentionibus resolutionibus et pro medietate fructum et emolumentorum hereditatis de Sarria in augmentum suis salarii. Beneplacito.» (Ibíd., 14 de octubre de 1662.)

40. «D. Can. Josephus Camps retulit quod Joannem Martí, magister organi hujus Sanctae Ecclesiae in suo ultimo testamento (condito pene) Notarium publicum huius Civitate legasse mansium Jordi quem dictus Martí tempore suae vitae possidebat in parrochiae Sancti Pauli de Sarria Administrationi fabricae huius Sanctae Ecclesiae legando medietatem fructum dictae hereditatis et pro tempore erit solutis legavit dictae Administratione fabricae cum obligatione expendi eam missis celebrandis pro sua anima et suorum.» (Ibíd., 30 de junio de 1681, f. 46.)

41. «Deinde fuit alia supplicatio Joannis Verdalet qua dicit qualiter per spatium triginta trium annorum inservit officium organistae hujus almae Sedis et cum nunc temporis habeat quendam filium, etiam Joannem, inocupatum, organistam colegiatae Sancti Felicis, puerum benedictum in eadem facultate, supplicat in hac concitacione dictus Pater, ultra quod per multum tempus fuit sindicus vestrae Dominationis, dignari vestra Administratio providere suum filium de futura successione organista hujus Cathedralis de quo speciali favore remanebit valde gratus. Resolutum fuit : Concedatur futura successio organista sedis dicto Joanni Verdalet, minori dierum cum eodem ... salario Patris; dispensans Capitulum pro hac vice tantum examinari et oppositonii, cum pacto expresso : quod hoc exemplar non possit trahi in consequentiam prejudicialem successoribus nostris. Procuret enim dictus junior dum pater vivit se applicare studiis pro sua majori satisfactione.» (Ibíd., 28 de abril de 1685, f. 200.)

42. «In Capt° habito in choro ... ego exponi quod esset valde majestuosum quod tempore quo reponitur Corpus D.N. Jesuchristi in Monumento per Capellam Musicae canerat unum Motetem de la Passió modo quo solet in Civitate Barcinone. Res. Fiat.» (Ibíd., 23 de marzo de 1703, f. 785.)

43. «D. Viñolas dixit quod magister cantus ville de Figuerias componerat cantico figurato officia St. Georgii, Beatae Mariae Doloris, de Smi. Nominis Mariae sicuti fuerat resolutum in decimo 4.º Capt.º ... celebrato hic sub die 12 de May, 1672 sed tamen non conveniebant nec concordabant cum huius ecclesiae usu. Res, quod Magister Capelle simul Joannes Verdalet organista huius sedis componerent juxta usum ecclesiae.» (Ibíd., 21 de enero de 1673, f. 29.)

44. «D. Viñolas dixit quod organista et magister Capellae sedis componerant canto figurato officia St. Georgii, Ste. Marie Doloribus et Smi. Nominis Marie et quando haec non possunt conservari in papiro et quod T. Corominas librarius ponat ea in pergaminis si placet Captº. Res. fiat...» (Ibíd., 18 de febrero de 1673, f. 31.)

«D. Miralles regens operis retulit quod Joannes Verdalet organista huius sedis de ordine huius Capti. officia canto figurato componerat et quod petit aliquid pro suo labore. Petit prout an dicta officia poni debeant in pergaminis in tota forma. Res. fiat arbitrio dicti D. Miralles.»

45. «Deinde fuit lecta alia supplicatio Joannis Verdalet organistae qua supplicat sibi presentari organum Cathedrali ut posset ei servire de titulo ad promovendum se ad sacros ordines igitur habet residentiam Beneficiati. Resol. quod concedatur...» (Ibíd., 14 de marzo de 1707, f. 76.)

46. «Tandem D. Bellmunt proponit quod debet venire quidam magister ad faciendas flautas organi Sti. Joannis. Quo audito fuit a D. ... dubitatum expensis cuius debeat venire et laborare, si expensis manumissoriorum Jacobi Pejoan an vero expensis operis ... Alii V.D. dixerunt quod dictus magister qui est loci de Sentellas, vicen. dioc. veniat sed hoc non solveat fabrica, et ultimo aliqui dixerunt quod venisse et operet, sed postea, videbit unde debeat solvi et sic nihil fuit resolutum.» (Ibíd., 20 de septiembre de 1668, f. 107.)

47. «Deinde D. Roig exposuit organum parvum esse aequandum, aliter non potest cantare; fecit illum videre Patri Religioso qui nunc fabricat organum Patrum Sti. Dominici, ad sciendum quanto illum aequaret, et dixit esse expendendas decem dupplas, quod representat ut V. Dom. deliberet si vult illum reparare; haec materia fuit multum altercata, quia Dni. Commissarii frontispicis retulerunt Administratio fabricae facere magnos sumptus pro frontispicio et sic dicta Admin. non tonderanda a aliquibus expensis in presenti occasione; hoc non obstante fuit resolutum quod si semodica possit concordari reparetur quod relinquitur bone dispositione Dni. Thesaurarii.»

...«Deinde Dnus. Can. Prats exposuit fecisse ascendere Religiosum laborantem organum Ecclesiae Patrum Sancti Dominici ad nostrum organum majus ad efectum ut Registrum Regalium reparetur et asservit omnes canales esse faciendas ex orichalco argento consolidatas, et interrogatus quodlibet canalis quanto costaret responsum dedit duo dragme fistulis in quibus canalis sunt faciendae quadraginta. Dnus. Prats habet intentum expendendum duas dupplas quod representat ut V : D. videat si optat tale registrum componere et reparare eum sit unum ex melioribus. Res. quod si sumptus ultra eos quos offert facere Dnus. Prats sunt modici aequetur Registrum Regalium quod committitur bonae directione D. Can. Prats.» (Ibíd., 7 de agosto de 1681, f. 51.)

48. «Fuit lecta suppl. oblata ex parte Joannis Verdalet musici organistae qua dictum organum majus deperdit quippe sunt plures canutae non sonantes et sonantes sunt (ablonas) et si non reparatur damnum erit considerabile quod representat ut V.D. dignetur provedere de remedio attento quod in hac Civitate reperitur persona habilis et idonea tam ad illum reparandum

quam aequandum, cuius tenor est ut sequitur. Molt Iltr. Señor. Joan Verdalet diu que ... vide plica. Discussa materia fuit conclusum fiat commissio et Dni. Commissarii facient diligentias ad videndum an fabrica habeat media ad dictam reparationem.» (Ibíd., 13 de enero de 1682, f. 85.)

49. «Deinde D. Verneda et D. Prats commissarii nominati pro organo proposuerunt quod Pater et frater Bartholomeus Triay, fratrum Calcetarum Sanctissimae Trinitatis religiosi, subito et pauca ab hinc tempore terminabit rehedificationem et restaurationem organis majoris videat vestra Dominatio si organum minus qui stat supra portam qua ascenditur ad palatium est noviter fabricandum quia petit pro ejus nova structuratione biscentum dupla monete correnti. Resolutum, attenta bona occasione dicti artificis antequam discedat ab hac civitate fiat et structuatur alium organum noviter et de eo curent idem Dni. Commissarii nempe D. Salvator Verneda et D. Augustinum Prats et de haec resolutio habeatur per D.D. Canonicos valde secreta ne forsitant si ad ejus aures veniret nollet minuere pretium.» (Ibíd., 29 de enero de 1684, f. 10.)

50. «Deinde D. Verneda et Prats Commissarii organorum presentis Ecclesiae proposuerunt attenta resolutione capta a vestra Dominatione die 29 Januarii proxime effusa quod organum quod stat situm in parva porta sedis qua ascenditur ad palatium fieret novum tibiis impartibus et follibus inspiratium et editum : fecimus colloquium cum Patre Bartholomeo Triay oriundo ex Balearibus, Religiosus ordinis calceati Sanctissimae Trinitatis et famoso structore organico (qui solum nunc imponit finem rehedificationi organi majoris) caeterum bene discussa materia nequit se cogitare ad dictum opus conficiendum minori pretio quam octigenta librarum moneta barcinones quia dixit esse noviter construenda novem registra fistulorum et sedile ad instar et similitudinem organi Sancti Francisci de Asii presentis urbis.

Videat vestra Dominatio si sub hoc pretio debetur organum concordari quia protinus fiet instrumentum. Resolutum, concordetur organum pretio octo centum librarum monete currenti et fiat instrumentum.» (Ibíd., 22 de marzo de 1684, f. 31.)

51. «Fuit data querela contra Tomas Cirera Magistrum Capellae cantus eo quod non instruit pueros nec asistit in schola ad docendum eos qui volunt doceri in cantu nec facit alias obligationes sui oficii. Fuit resolutum ut vocetur in pr° Capitulo ordinario et fraternio corrigatur cum communicatione quod alias desconducetur.» (Ibíd., 3 de octubre de 1636.)

52. «Dicta die post Vesperas ... retulerunt se procurasse inquirere Barcinone an quis peritus in arte canendi et Magister cantus in aliqua Ecclesia eiusdem civitatis vellet venire huic ad inserviendum Ecclesia in Magistri Officio dictus artis, et nullum reperisse usquam ad huc qui ex Barcinone velit huic se conferre. Et fuit resolutum quod dicti Commissarii querant undequoque Magistrum habilem et idoneum.» (Ibíd., 17 de junio de 1642, f. 36.)

53. «Dnus Archidiaconus Albert cum aliquibus Commissariis ... quibus facta fuerat commissio proquerendo Magistro Cantus seu Capellae relationem facit de diligentiis quas fecit Barcinone ad hunc effectum et nullius reperisse idoneum et habilem nisi Jacobum Vidal prebr. de cuius idoneitate et habilitate plena habeat plena Barcinonense satisfaccio sicut dictum Vidal venturum dixit ad inveniendum Ecclesiam si Capitulo placuerit. Et fuit resolutum quo dicti Dni. Com. illum vacent et in Capellam Magistrum acceptent.» (Ibíd., 2 de julio de 1642, f. 42.)

54. «Dicta die Dni. ... proposuerunt quod Magister Capellae petebat licentiam ad serviendum Beneficio quod sibi fierat collatum in Castilionis et ad renuntiandum Magisterium et fuit

resolutum quod illi acceptet renunciatio Magistro presentis ecclesiae et provideatur de viro idoneo et ante omnia recuperentur ab illo libri et compositiones illi traditi.» (Ibíd., 14 de diciembre de 1645, f. 162.)

55. «Dicta die Dni. Commissarii Elemosinae proposuerunt se longue valedixisse Magistro Capellae et recuperasse ab eo compositiones facta Magistro Cirera et pro illi solvisse dicto Magistro Vidal viginti libras. Et fuit resolutum quod attento quod ex Administratione Musicae non possunt solvi dictae viginti libras solvant eas ob operibus et redditibus operae ecclesiae.» (Ibíd., 23 de diciembre de 1645, f. 162.)

56. «Dicta die Dns. Christophorus Rich proponit quod Raphael Olmera et ... Beneficiati presentis Ecclesiae quibus commendati sunt pueri scholares ob magistri Capellae defecti sibi dixisse se nolle curam habere de illis nisi eisdem dentur omnes reditus et productus Magistri Capellae dictae ecclesiae et fuit resolutum quod ei dentur quilibet mensi quindecim libre cum Anniversariis cuiuslibet mensis et si illi non manent satesfecti accommodentur dicti pueri in seminario usquo habeatur Magister Capellae pro quo procurando ponatur incontinenti edicto.» (Ibíd., 13 de enero de 1646, f. 171.)

57. «Examinatores nominati ad dictum examen, frater Joannes Paulus monachus benedictinus Monasterii ville Balneorarum, Jacobus Molina organista et Raphael Olmera pbri. et Beneficiati presentis Ecclesiae fecerunt relationem de periculo de idoneitate et peritia Aloisi Vellado oppositi concursui Magisterii Capellae presentis Ecclesiae, et quomodo in quibusdam interrogatus bene respondit, in quibusdam vero erravit relinquendo illius electionem ad dictum Magisterium arbitrio suae Dominationis. Et fuit resolutum quod admitebat attento quod non datur praeter unius oppositor et pro haec examinatoribus relinquitur electio illius arbitrio Capituli et ita incontinenti fuit convocatus et ingresus Capitulum fuit creatus et nomenatus in Magisterium Capellae presentis Ecclesiae qui acceptavit Officium cum gratiarum actione promittens se contueri suae Dominatio omnimodo satisfactionem.» (Ibíd., 15 de abril de 1646, f. 211.)

58. «Dicta die D. Meya proponit an placere suae Dominationi emere domum quae fuit Hieronymi Tor quidam Canonici presentis Ecclesiae amanuensibus illius vendendam plus offerenti, ad habitationem Magistri Capellae et scholarium ptis. Ecclesiae cum ratione sui siti videatur accomodata ad puerorum eruditionem; et fuit resolutum quod ematur a duo feristerio ad utilitatem ferialis.» (Ibíd., 5 de mayo de 1646, f. 220.)

59. «Dicta die ... M. Mallada, Magister Cantus presentavit quamdam supplicam quae continebat quod ipse renunciat ad dictum (magistratum) cum in ipse non possit se sustentare tam parvo salario. Res. acceptatur dicta renunciatio et quod Franciscus Englassell iterum faciat entonationem in Choro quomodo dicti Mallada facebat quod Commissarii Musicae curent quomodo pueri Capellae Cantus sint attendi. Et quod recuperent a dicto Mallada omnis libris cantus quos ipse inventario habet.» (Ibíd., 13 de junio de 1652, f. 81.)

60. «Commissarii Musicae proponerunt quod hodie finit dies edicti Magistratus Cantus et quod V.D. ordinet quid faciendum. Res. quod vocent examinatores per dictos dominos Commissarios electos et quod crastine die dentur puncta et faciant examina quo facta statim fiat provisio dicti Magistratus.» (Ibíd., 31 de julio de 1652, f. 87.)

61. «Deinde ... D. Raimundus Ganou dixit se tractase cum magistro capellae qui divagantur per domos canonicorum eo modo quod V.D. deliberati die 18 presenti mensis qui sibi dixit quod ipse non potest se sustentare ut V.D. deliberavit verumtamen ipse accepit pueros cum salario ducentario quinquaginta librarium monete forti, et quod V.D. dignet ipsi conferre aliquid tritici ad libitum V.D. Res. quod Commissarii Musicae concordent hoc negotium cum dicto Magister.» (Ibíd., 21 de noviembre de 1653, f. 139.)

62. «Commissarii Musicae referent se concordare cum Magistro Cantus hoc omod quod dabitur duscentas quinquaginta libras moneta forti et duodecim quarterias tritici et quod teniatur in propia domo sustentare quatuor pueros. Res. quod placet hac concordia.» (Ibid., 22 de noviembre de 1653, f. 139.)

63. «D. Raymundus Ganou administrator fabricae proponit quod per obitum magister Cantus vacat dictus Magisterius et quod illum accipiet Joannis Baptista, tenor dictae Capellae, si V.D. dignet illum ipsi confere. Res. quod Secretarius videat an dictus Magistratus possit dare sine oppositione.» (Ibíd., 13 de marzo de 1654, f. 152.)

64. «Dicta die in eodem loco et coram dicto Vicario D. Joseph Ganou minor proponit Magistrus Cantus habere duos pueros ex villa de Ripoll qui diciunt quod si V.D. non vult eos, ipsi remitantur ad dictam Villam eo quia mortuo Magistro nesciunt quo se conferant. Res. quod dicti pueri non moveant. Et quod Administratio fabricae curet eos sustentare.» (Ibíd., 23 de marzo de 1654, f. 152.)

65. «D. Petrus Coderch alter ex Commissariis Elemosiane dicit quod prefacti Commissarii tractarunt modus confiandi Magistratum Cantus presentis Ecclesiae Joanni Baptistae Cantori presentis Capellae dando illi ultra salarium dicti Magistratus quadraginta libras et hoc solum pro sua voce, salarium vero Magistratus erit idem quod antea erat. Resol. quod dicti Commissarii conferant dictum Magistratum dicto Joanni Baptistae modo dicto.» (Ibíd., 30 de marzo de 1654, folio 153.)

«Proponit dictus D. Promotor quod V.D. constituit Magistrum Cantus incongendo illi quod singulis diebus doceat per integram horam tam pueros quam omnes alios qui velint cantum diferre, ad effectum quod in presenti eccl. dentur cantores. Et magister qui nunc est nunquam docet nec pueros nech alios. Ad quod debet V.D. adhibire remedium. Res. quod Commissarii Musicae dicant Magistro quod singulis diebus doceat per integram horam alias renunciat dicto Magisterio et si noluerit expediatur et querat alium.» (Ibíd., 3 de mayo de 1656, f. 20.)

66. «Deinde Dnus. Canonicus Josephus Ganou dixit in presenti Civitate pervenisse Eunuchus pro Capella musicae, si V.D. vult eum conducere (attento quod chorostates in presenti occasione non habet puerum peritum) quem audit Vestra Dom. tam in festo Sancti Narcissi quam in festivitate Omnium Sanctorum. Ventilata materia fuit conclusum conducatur Eunuchus quod commitatur Dom. Commissariis Musicae si assignare salarium nec non et concordasse victum pro sua sustentatione omnia expensis pres. Elemosine panis solveniat.

Deinde fuit facta magna querela contra chorostatem quippe non studiet nec facit pueros studere, facit que pueros fame perisse et ob miseria aegrotare ob quorum infirmitates Administratione Elemosinae expendisse magnam summam et vestra Dominatio calumniatur a vulgo a quo dicitur non Magister Capellae Musicae sed Vestra Dominatio facere pueros fame perisse et

sic adhibet V.B. remedium tam in uno quam in alio. Ventilata materia et considerata ignominia quae evenit V.D. ex dicto vulgui fuit resolutum Domini Commissarii Musicae vocare Chorostatem cui representabunt querelam quam habet admodum Illus. Capitulum de eo, quem graviter reprehendent, et postea ei dicant quod si non emmendatur in melius V.D. faceret Edictum et ponet Magisterium vacans.» (Ibíd., 4 de noviembre de 1681, f. 72.)

67. «Deinde fuerunt lectae bine supplicationes, una quarum fuit oblata ex parte Philippi Parellada qua supplicat digneri Administratio Illustri Capituli acceptare renuntiationem Magistratus Capellae Musicae, qui optat post renuntiationem inservire Vestre Dominationi in dicta Capellae cum salario competenti et admissione in musicis adventiciis, nec non pro aliis fectibus offert atque ducere pueros Capellae usque dum Magisterium sit provistum. Tenor Supplicationis est ut sequitur : Molt Ill. Señor. Felip Parellada prevere dempres de haver servit, etc.... discussa mata. fuit conclusum acceptatur renunciatio Magistri Capellae cui si vult servire dictae Capellae dabitur sotaniam competens.» (Ibíd., 23 de enero de 1682, f. 87.)

68. «Deinde Dnus. Can. Josephus Ganou alter Commissariis dixit V. D. (debet) deliberare an sint invitandi Examinatores forenses pro examine Magistrii Capellae Musicae; sicuti in aliis occasionibus fuit factum. Resolvetur quod non invitentur Examinatores forenses sed qui resident Gerundae ut sunt Beneficiatus Josephus Mestres, Joannes Verdalet, Magister organi et Reverendus Pater Franciscus Martí, Religiosus Beatae Mariae de Monte Carmelo nec non et Philippus Parellada qui renunciatur nam omnes isti functi sunt munere magistri.» (Ibíd., 14 de febrero de 1682, f. 94.)

69. «Deinde Dnus. Josephus Ganou alter ex Commissariis Musicae proposuit Joannem Jansana ad Magisterium Cantus oppositum et jam examinatum petere sudientiam. Resolutum quod inesset. Ingresso dicto Jansana dicit se renunciare pretensioni Magisterii sicque de facto renunciavit.

Proinde predictus Dnus. Ganou dixit examinatores esse parati ad faciendam relationem Vestrae Dominationi de examine facto pro Magisterio Cantus si Vestra Dominatio vult ut intrent Capitulum ad relationem faciendam. Resolutum fuit quod intrent. Ingressis quatuor examinatoribus et sedentibus jam et collopartis per organum Josephi Mestres Vestrae Dominationi dixerunt se examinare Francischum Soler Magistrum Cathedralis Vicens. Josephum Gas Magistrum ville Figueriarum et quod omnes habiles pro Magistratu adiscernerunt sed Francischum Soler cum excessu habiliorem sicque in primo gradu reconoscebant praditum Francischum Soler. In secundo Josephum Gas et in tertio seu infimo Joannem Jansana et quod juramento parati erant hoc affirmare et perinde egressi fuerunt ab aula capitulari...

Dnus. Adroher petit ut dignetur Vestra Dominatio Magisterium votare per scrutinium. Resolutum quod fiat. Proinde Dni. Capitulares per scrutinium sufragia dederunt et inventum per me Secretarium ex vigenti novem, decem et sex vota esse Francisci Soler et decem tria sobrantia Josephi Gas et statim fuit vocatus dictus Soler ut intraret Capitulum cui ingresso dixit D. Preses Perillustrum Capitulum ipsum elegire in Magistratum Capellae huius Ste. Ecclesiae de quo predictus Soler Vestrae Dominationae gratias retulit.» (Ibíd., 14 de marzo de 1682, f. 101.)

70. «Fuit lecta supplicatio Francisci Soler clerici qui per plures annos servivit huic Ecclesiae ut puer septimaneris in choro et capellae cantorum et cum nunch mutaverit vocem et non sit aptus ad serviendum tamquam clericus septimanerius et sit expertus in canto figurato supplicat

dari locum in Capella quod habebat Josephus Sala pbr. beneficiatus defunctus. Et fuit ei concessum ut admitatur in locum dicti Josephi Sala.» (Ibíd., 2 de enero de 1640, f. 144.)

71. «Tandem D. Roig Tesaurarius proponit qualiter Dominus Episcopus die Nativitatis Beatae Mariae Sanctissimae ordinavit quod in Capellae Palatii Episcopali decantarent Solemnia Completaria et ad hunc effectum et functionem confidendam petit organum parvum quod ipse proveit Vestrae Dominationi. Resolutum relinquetur toties ipse placuerit.» (Ibíd., 6 de septiembre de 1683, f. 203.)

72. «In Capitulo habito et convocato ante Matutinum coram crucifixo presidente D. Canonico Brugués, D.D. Prats et Pujol dixerunt Magistrum Capellae Cantus huius Sedis ab humanis emigrasse, cujus domus tanta est egestas ut sollutis debitis non reperiatur unde funeris impense solvi possint et cum toto conatu vestrae Dominatione semper desservivit indecens esset quod non sepellitur eo modo quod residentes hujus Sedis sepelliri solent. Resol. fuit quod predictus Preses et Pujol educeantur vigenti librae monete Barcinonens Administrationis Elemosinae panis ut eas ad effectum petitum esmercisse.» (Ibíd., 2 de mayo de 1688, f. 19.)

73. «In Capitulo habito et congregato intus Thesaurariam hora decima matutina presidente Domino Episcopo D. Narcissus Brugués Sequentia Capitulo proposuit : Causa ob quam a sua Illma. Dominatione petii quod per medium pueri ex his qui choro deserviunt, in hora tam extraordinaria Dominationem Vestram ad Capitulum vocaret, (erat enim quando solemnis deffunctorum Missa, pro anima Francisci Soler Capellae Cantus hujus Sedis Magister celebrari incipiebat) fuit extraordinarius et inusitatus modus qua in medio chori Cadaver Francisci Soler, hujus Sedis Beneficiati collocatum recto.; cum mos et consuetudo sit Beneficiatorum cadavera, secundo extrachorum passu ex parte presbiterii ponere seu collocare tempore quo deffunctorum Missa pro eorum anima celebratur; que de causa Vestra Illma. Dominatio quid sit faciendum jubeat. Valde fuit agitata haec materia, tandem vero de comuni omnium concessu resolutum fuit : quod cadaver a choro extrahatur et in loco supra memorato ponatur prout segura resolutione factum fuit.» (Ibíd., 2 de mayo de 1688, f. 20.)

74. «Denique D.D. Prats et Pujol dixerunt Franciscus Soler Magister Capellae Cantus hujus Sedis vita functus legasse Capitulo omnes compositiones cantus (quae non modice estimatione esse creditur apud peritorum existimationem) qua in presenti Josephus Torner echonomatu lucratione sibi tradi petit ut modo debito vestrae Dominationi desservire possit. Resolutum fuit quod praedictae cantus compositiones in archivo custodiantur si vero dictus Torner aliqua in particulari indigeat, eam petat et postea eam restituat.» (Ibíd., 8 de mayo de 1688, f. 27.

75. «His peractis D.D. Verneda, Miralles, Preses et ego ipse ut Commissarii Capellae Cantus proposuimus per mortem Francisci Soler reperiet vacans Magisterium dictae Capellae Cantus qua de causa videat Vestra Dominario quo tempora sint ponenda edicta. Resol. fuit quod per quindecim vel vigenti dies differatur, interim vero curent Commissarii an Magister Capellae Cantus Palatii Comitisse Civitatis Barchinonem vel Magister Capellae Cantus Parochialis Ecclesiae Sanctae Mariae de Mari eiusdem Civitatis Magisterium vacans in hac Sede suscipere velint cum eorum persona in cantu omnibus sit nota.» (Ibíd., 14 de mayo de 1688, f. 27.)

76. «Deinde lecta fuit quaedam suplicatio oblata per Gabriellem Argany Magistrum Capellae hujus Sanctae Ecclesiae tenori sequentis «Molt Illm. ... Per dimissió ... vide plicam qua representat quod Captu. Sanctae Ecclesiae Illerdensis obtulit ei Magisterium Capellae dictae Ecclesiae, et ideo petit si V.D. est plena satisfactus de ipso Argany et casu quo non sit satisfactus, petit licentiam ad eum acceptandum, super quod punctum fuit valde contraversum et altercatum secundum varia judicia et sensus dominorum quidem enim dicebant non concedi dicte licentia imo quod expresse impediret ne iret Illerdam, alii autem, non solum non negari imo potius illum debere licenciare ab Ecclesia (dicebant enim ipsius Argany hoc prius tractasse cum Capitulo Illerdens sed postea satisfactione aliquorum volebat se retractare, et de hoc erat publicum verbum in hac Civitate, jam a multis diebus). Alii vero medii inter has capitales discrepantes sententias dicebant: quod relinqueretur ejus arbitrio nec Adm. Illtr. Capto. immisceretur in hoc negotio, sed si vult ire Illerdam, providebitur de alio Magistro et si non vadit etiam erunt satisfacti, haec sententia prevalebat veritate attenta, sed post emissa vota, inter clamores et voces, et inter tot discrepantes sensus, cum non fuit per vota secreta remansit dubta resolutio et ideo ut moris est iterum votata fuit haec propositio, et Secretarius, signabat votum unius cujusque.» (Ibíd., 23 de mayo de 1690, f. 94.)

77. «In capitulo post Primam ante Secretarium Pres. D. Franciscus Ferrer lecta fuit quendam suplicatio Gabriellis Argany Magistri Capellae tenoris sequentis : Molt Illtr. Sr. Per haver donar etc., vide in plica, qua licentiam petit ad acceptandum Magisterium Sanctae Ecclesiae Illerdensis ad quam Civitatem profiscit hac eadem die. Resol. Concedatur et quod D.D. Commissarii Musicae querant personam habilem quae curet de Capellae usque quo provideatur de alio Remedio.

Eodem die ... Commissarii Musicae dixerunt quod V.D. nominaret personam idoneam ut suret de Capellae et de pueris chori interim, usquequo nominatur Magister, et incontinenti per cufragia publica nominatur fuit Reverendus Josephus Torner, Beneficiatus hujus Sanctae Ecclesiae.» (Ibíd., 24 de mayo de 1690, f. 35.

78. «Deinde idem ha dit que attento lo Me. de Capella sen era anat, vacava lo Magisteri, lo Mestre de Capella de Manresa (Jaume) oferesc servir a V.S. si lo elegeix, deinde D. Regas ha dit que spera lo primer camí saber si lo Mestre del Palau Felip Olivelles que també se oferesc servir a V.S. si lo anomena. Res. diferatur pro nunc.» (Ibíd. 2 de junio de 1690, nota.)

79. «Deinde idem (canónicus Pages) dixit : quod attento quod Magister Capillae dimisserat Magisterium hujus Ecclesiae et sic vacabat nunc, proponebat ad illum Jacobum ... Magistrum Capellae Ecclesiae Minorisses qui offert servire V.D. si illum elegit. Et D. Regas dixit quod per primum Tabellarium ceca fecit si Filippus Olivellas Magister Ecclesiae del Palau Civitas Barcinonis qui etiam serviet. Vtra. Dominationi, Resolutum Referatur electio pro nunc.» (Ibíd., 3 de junio de 1690, f. 38.)

80. «Deinde D. Christophorus Pages dixit quod attento Magister Capellae del Palau propter suas indispositiones non potest venire Vtr. Dom. deberat providere de alio. Resl. in Proximo Capitulo Ordinario tractatur de hoc.» (Ibíd., 16 de junio de 1690.)

81. «...fuit lecta suplicatio oblata per Beneficiatos nostrae Ecclesiae in qua dicunt et exponent V.D. quod Rdus. Josephus Gas Magister Capellae Musicae nostras Ecclesiae decessit prout Domino placuit et sic petunt licentiam ad ponendum Tumulum in Ecclesia et omnia alia que

fieri solent in sepulturis beneficiatorum. Resol. fuit concedatur omnia more solito et sepultura fiat cras post Primam.

B. Josephus Ganou et Agramunt Manu Manumissor Rdo. Josephi Gaz retulit quod in suo ultimo testamento petit licentiam a V.D. ut sepeliatur in Claustri ante Januam panis Canonices et si placet V.D. sepeliretur in dicto loco. Res. fuit concedatur.» (Ibíd., 27 de diciembre de 1713.)

82. «B. Narcisus de Font et Llobregat ut Commissarius Capellae Musicae retulit quod Reverendum Josephus Gaz in suo ultimo testamento reliquisse nostrae Ecclesiae papiros vel opera sua musicae capellae et quod ista opera jam sunt recondita in nostro archivo cum suo pluteo et etiam retulit dictum Josephum Gaz reliquisse omnia sua instrumenta nostrae Ecclesiae, cum facultate relinquendi illa nostro Magistro Capellae Musicae et suposito quon nunc datur Economus, si placet V.D. poterit relinquere illa Economo. Resolutum fuit quantum ad primam dantur gratiae B. de Font pro tanto labore quantum ad secundum relinquatur instrumenta Musicae Economo pro convenientia Capellae et quod notetur in papiro de instrumentis Economo traditis.» (Ibíd., 8 4 de enero de 171

RELACIÓN NOMINAL DE LOS ORGANISTAS CITADOS EN ESTE ESTUDIO

Juan Martí, padre	19 de abril	de 1607
T. Pallarés	21 de mayo	de 1625
Francisco Balle	30 de agosto	de 1625
Ludovico Mendas, o Méndez	3 de julio	de 1630
Jaime Coll del Palau de Barcelona	17 de ocbre.	de 1630
Jaime Vidal	14 de ocbre.	de 1634
Juan Martí, hijo	14 de ocbre.	de 1634
Rafael Llach, org., de Figueras	16 de dicbre.	de 1634
N. Batet	22 de dicbre.	de 1634
Juan Gayola	24 de mayo	de 1635
Jaime Molina	31 de mayo	de 1635
Narciso Puig, org., de San Félix, de Gerona	9 de junio	de 1646
Juan Verdalet, padre	22 de junio	de 1652
Fontanals, de Mataró	22 de junio	de 1652
Juan Verdalet, hijo	28 de abril	de 1685

RELACIÓN NOMINAL DE ORGANEROS

Padre Llorens, religioso	17 de mayo	de 1630
José Ganou, canónigo de Gerona	3 de junio	de 1652
Organista de Centellas	20 de sepbre.	de 1668
Padre Bartolomé Triay, religioso	7 de agosto	de 1681

RELACIÓN NOMINAL DE MAESTROS DE CAPILLA

Tomás Cirera, presbítero	16 de ocbre.	de 1630
Jaime Vidal, presbítero	2 de julio	de 1642
Rafael Olmera, beneficiado	13 de enero	de 1646
Rafael Llach, beneficiado	13 de enero	de 1646
Luis Vellado	14 de abril	de 1646
Bautista Mallado	13 de junio	de 1646
Francisco Englasell	13 de junio	de 1646
Poncio Asperans, o Sperans, o Vilasperans	31 de julio	de 1652
Juan Bautista, beneficiado	23 de mayo	de 1654
Felipe Parellada, beneficiado	23 de enero	de 1682
José Gaz, Maestro de Capilla de Mataró	10 de mayo	de 1682
Francisco Soler, Maestro de Capilla de Vich	10 de mayo	de 1682
Juan Jansana, organista de Figueras	10 de mayo	de 1682
Felipe Olivelles, Maestro del Palau de Barcelona	14 de mayo	de 1688
Gabriel Argany, presbítero	23 de mayo	de 1690
José Torner, beneficiado	24 de mayo	de 1690
Jaime de Menorca	3 de junio	de 1690

RELACIÓN NOMINAL DE BENEFICIADOS, CANTORES Y EXAMINADORES

Lorenzo Cruell	17 de ocbre.	de 1630
Benedicto Vila	12 de agosto	de 1633
Juan Gayolá	12 de agosto	de 1633
Rafael Olmera	13 de enero	de 1646
Juan Pablo, benedictino de Bañolas	14 de abril	de 1646
Rafael Llach	14 de abril	de 1646
Pedro Vidal, maestro de canto de Figueras	31 de julio	de 1652
Juan Creixell, maestro de Torroella de Montgrí	31 de julio	de 1652

RECTIFICACIÓN

En el *Anuario Musical* XII (1957), págs. 35 s., nota 2, debido a una extraviada información, manifesté que la señorita Hanna Harder (Basilea) había obtenido una copia fotográfica del manuscrito M. 971 de la Biblioteca Central de Barcelona, cuando en 1956 había acompañado en esta ciudad al profesor doctor Bruno Stäblein.

Con fecha de 1.º de noviembre de 1960 el profesor Stäblein, de la Universidad de Erlangen, me remitió una carta protestando de mis palabras y aclarando que no fue aquella señorita, sino la Sra. Dr. Landwehr-Melnicki, quien le había acompañado en su viaje de estudios por nuestra península en 1956. La señorita Harder había recibido directamente desde Barcelona, en 1955, el microfilm M. 971, por mediación del Prof. Handschin, y le produjo gran sorpresa encontrar, al final del citado microfilm, cuatro páginas pertenecientes a otro manuscrito desconocido.

Cuando el Prof. Stäblein mandó al amigo Prof. Kurt von Fischer (Zurich) una copia del manuscrito fragmentario del siglo XIV que se conserva en la Catedral de Gerona, mientras daba un curso en la Universidad de Basilea, la señorita Harder tuvo ocasión de ver las copias de Gerona, y al punto identificó que se trataba del mismo códice barcelonés.

Al publicar el Prof. Stäblein, con el permiso correspondiente, el facsímil del fragmento de Gerona en la Festschrift de mi distinguido amigo el Profesor doctor Schmid-Görg, le pareció muy natural completarlo, añadiendo las cuatro páginas de aquel manuscrito de la Biblioteca Central.

A fin de que el lector tenga una idea exacta de la rectificación personal que me repite en fecha de 8 de julio de 1961, me complazco en publicar a continuación la misma aclaración que él se ha dignado mandarme:

«*Erklärung*. — Die von Monsignore Anglès im Anuario XII, Seite 1 und 2 aufgestellten Behauptungen entsprechen nicht den Tatsachen. Ich stelle, zugleich im Namen von Frau Harder, hiemit richtig:

1. Herr Prof. Handschin erbat im Jahre 1955 von der Biblioteca Central in Barcelona einen Mikrofilm der Handschrift M. 971 zur Benützung für die Dissertation seiner damaligen Schülerin Fräulein Harder. Der Film wurde von der Bibliothek geliefert und von Prof. Handschin an Fräulein Harder persönlich übergeben. Eine Bedingung, dass die darin enthaltenen Stücke, die zum grössten Teil übrigens schon lange bekannt waren, nicht wissenschaftlich ausgewertet werden dürften, wurde von der Bibliothek nicht gestellt.

2. Fräulein Harder war erstaunt, am Schlusse der Handschrift vier Seiten beigefügt zu finden, die mit dem eigentlichen und bisher bekannten Inhalt nichts

zu tun hatten. Sie erbat von Barcelona eine Aufklärung darüber, was es mit diesen vier Seiten für eine Bewandtnis habe. Sie erhielt jedoch keine befriedigende Auskunft. Auch diesmal war mit keinem Wort von einer Reservierung der Handschrift für einen dritten Forscher oder von einem Verbot, etwas daraus zu veröffentlichen, die Rede.

3. Auf meiner Reise durch die Bibliotheken Spaniens und Portugals im Jahre 1956 war nicht Fräulein Harder, sondern die Assistentin meines Regensburger Institutes, Frau Dr. Landwehr-Melnicki, meine Begleiterin. Ich kannte damals Fräulein Harder noch gar nicht.

4. Frau Landwehr und ich haben in Barcelona die Handschrift M. 971 weder gesehen noch fotografiert.

5. Im Herbst 1956 schickte ich an meinen Freund Kurt von Fischer (jetzt Zürich), einem alten Versprechen gemäss, ihm jede Notation des 14. Jahrhunderts zur Verfügung zu stellen, meine Aufnahmen der Fragmente von Gerona. Herr von Fischer hielt damals Vorlesungen in Basel und zeigte die Fragmente der damaligen Basler Assistentin Fräulein Harder. Diese sah auf den ersten Blick, dass es sich z.T. um Fragmente derselben Handschrift handelte, der auch die vier Seiten in Barcelona M. 971 angehörten.

6. Da ich auf Einladung von Fräulein Dr. Weise vom Bonner Beethoven-Institut mich bereit erklärt hatte, die Fragmente von Gerona für die Festschrift meines Freundes Schmid-Görg zu behandeln, wäre es sinnlos gewesen, die nun als dazugehörig erkannten Fragmente von Barcelona in diese Studie nicht mit einzubeziehen. So kam die Zusammenarbeit und erstmalige Bekanntschaft von Fräulein Harder und mir im Dezember 1956 zustande.

7. In ausnahmslos allen der 81 von mir besuchten Bibliotheken in Spanien und Portugal wurde ich mit grösster Zuvorkommenheit aufgenommen, auch dort, wo Monsignore Anglès mir von einem Besuch abgeraten hatte. Meine Wünsche um Einsicht und um Fotografieren in jedem Umfange wurden in allen Fällen gern erfüllt, ohne dass ich jemals von der mir damals auf meine Bitten von Monsignore Anglès zur Verfügung gestellten Empfehlung auch nur andeutungsweise Gebrauch gemacht hätte.

8. Was die Publikation der Stücke in der Festschrift Schmid-Görg betrifft, sind Fräulein Harder und ich dem von den führenden Bibliotheken im allgemeinen empfohlenen Usus gefolgt, bei Veröffentlichung von ganzen Handschriften oder wichtigen Teilen daraus die Erlaubnis der Bibliothek einzuholen. So wurde diese auch für die Fragmente aus Gerona erbeten und erteilt. Bei der Behandlung von nur einzelnen Seiten, wie im Falle der vier Seiten am Schlusse von Barcelona M. 971, ist jedoch ein solches umständliches Vorgehen nicht üblich. — BRUNO STÄBLEIN.»

Lamento mucho mi confusión, y confío que tanto mi ilustre amigo el Profesor Stäblein como la señorita Harder quedarán satisfechos con la publicación de la anterior «Erklärung» y con esta explicación mía.

Es bien sabido que los manuscritos más o menos fragmentarios con música polifónica del siglo XIV de la Capilla Pontificia de Avignon conservados en la Biblioteca Central de Barcelona fueron descubiertos y recogidos por mí y que siempre tuve el intento de editarlos en su tiempo. De todas formas, siempre se había seguido la norma de pedir permiso a la dirección de los archivos y bibliotecas para editar facsímiles de todo manuscrito, aunque fuere fragmentario, conservado en los mismos. Si no se mantiene esta norma, los investigadores correrán el riesgo de no hallar facilidades por parte de esos organismos.

HIGINIO ANGLÉS

ÍNDICE

Páginas

El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales, II, por Higinio Anglés, pbro. 3

Die Beschreibungen deutscher Furstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen, von Gerhard Pietzsch..... 21

La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700), por Santiago Kastner..... 63

Los trajes de los danzantes de la meseta, por Nieves de Hoyos Sancho..... 85

Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical, por M. García Matos..... 101

El «Lied» en la obra musical de Isaac Albéniz, por José María Llorens..... 123

La Polifonía Sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII, por José María Álvarez Pérez..... 141

La estética musical de Juan Maragall (1860-1911), por Miguel Querol..... 165

Notas históricas de los escritores de libros corales de Málaga, por el P. Andrés Llordén, agustino..... 179

Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época, y sobre impresión de música, por Nicolás Álvarez Solar-Quintes..... 195

La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII, por Francisco Civil..... 219

Rectificación, por Higinio Anglés..... 247